National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-55561-0

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LESSINGS
FAMILIENBILD IM WECHSELBEREICH VON GESELLSCHAFT UND INDIVIDUUM

by

CHRIS LOREY

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF

Master of Arts in German Literature

Department of Germanic Languages

EDMONTON, ALBERTA

Fall 1989

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Chris Lorey

TITLE OF THESIS **Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum**

DEGREE Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED Fall 1989

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Chris Lorey

Chris Lorey

PERMANENT ADDRESS: 360 Kings Court
Edmonton, Alberta
T6J 2E4

DATE October 7th 1989

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled **Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum** submitted by Chris Lorey in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in German Literature.

Marianne Herron
Supervisor

Gwen Margaret Kennedy

Robert James Merrett

October 7th, 1989
Date

TO MY GRANDPARENTS

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Studie versucht, unter Hinzunahme einer Auswahl von lyrischen Werken, zehn Dramen und zwei dramatischen Fragmenten die Darstellung und Entwicklung von Lessings literarischem Familienbild aufzuzeigen und gegen das von der Aufklärung geprägte Familienideal abzuwägen. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt neben der Aufgliederung der familialen Sozialstrukturen, Rollenfunktionen und Autoritätsverhältnisse sowie der Ergründung der familialen Wertvorstellungen und des individuellen Familienbewußtseins auf der Analyse der von Lessing hergestellten Bezüge zwischen Individuum, Familie und Gesellschaft.

Die Untersuchung stellt die These auf, daß Lessing generell die Existenz einer konfliktlosen Familienwelt verneint und der aufklärerisch-empfindsamen Familienideologie kritisch gegenübersteht, wobei unter Aufdeckung des in der Aufklärungsphilosophie vorherrschenden Widerspruchs zwischen der Infragestellung der absolutistischen Machtherrschaft und der Verherrlichung der patriarchalischen Befehlsgewalt das bürgerliche Familiensystem als ein unzureichendes Medium zur Gründung einer toleranten Vernunftgesellschaft entlarvt wird. Bereits die Untersuchung der Lyrik (II. Kapitel) macht deutlich, daß Lessing einer konfliktfreien zwischenmenschlichen Beziehung skeptisch gegenübersteht. Daraufhin zeigt die Analyse der frühen Lustspiele (III. Kapitel) in Ansätzen, wie sehr die patriarchalische Familienordnung die Erziehung der Familienmitglieder zu mündigen, selbstbestimmenden Individuen erschwert. Dabei läßt sich der Drang der Individuen nach Mündigkeit und Selbstbestimmung bei beiden Geschlechtern spüren, was im Drama *Minna von Barnhelm* (IV. Kapitel) seinen deutlichsten Ausdruck findet. Dieses Streben nach Unabhängigkeit, Selbstbehauptung und Anerkennung der zweiten Generation sowie die hieraus entstehenden familialen Konflikte tragen in den Trauerspielen

zur Tragik der Hauptcharaktere bei, deren Scheitern mit den verkrüppelten Familienverhältnissen in Verbindung gebracht wird (V.-VIII. Kapitel).

Ein Gegenbeispiel nicht nur der im Kern erkrankten Trauerspielfamilien, sondern auch der von diesen verkörperten bürgerlich-familialen Werte gibt Lessing dann in seinem Drama *Nathan der Weise* , welches den Höhepunkt in der Familiendiskussion der Aufklärung und die Umkehrung ihrer Familienideologie darstellt. Indem Lessing in *Nathan der Weise* die Mechanismen der patriarchalisch-autoritären Familienwelt bloßstellt und ihre Machtstrukturen mit denen von Staat, Kirche und Gesellschaft in Verbindung setzt, zeigt er, daß der Kern einer friedvollen und toleranten Vernunftgesellschaft in einer Familienordnung gründet, die auf individueller Anerkennung, Toleranz und Gleichberechtigung ihrer Mitglieder basieren muß, um überhaupt mündige Individuen hervorbringen zu können. Damit steht die Familie in Lessings Werk in einem nicht zu unterschätzenden Brennpunkt zwischen Individuum und Gesellschaft.

ABSTRACT

Through the examination of a selection of lyrical works, ten dramas, and two drama fragments the following study attempts to illustrate and development of Lessing's view of the family and to weigh this against the prevalent family ideal during the Enlightenment. The primary focus of this thesis lies in the analysis of social structures, roles, and authority-relationships in the family, as well as in the survey of familial moral concepts and the individual family's consciousness. This is achieved by examining the links between the individual, the family, and society as developed in Lessing's works.

This study sets forth the thesis that Lessing refutes the existence of a family sphere free from conflict and he takes a critical view of family ideology as perceived during the Enlightenment. Moreover, the presentation of the prevailing contradictions of this period between the calling into question of absolute power and the glorification of patriarchal rule exposes the middle-class family structure as an unsatisfactory medium for the establishment of a tolerant, rational society. The study of Lessing's poetry (Chapter 2) already indicates that Lessing is skeptical of peaceable interpersonal relationships. In addition, the analysis of the early comedies (Chapter 3) illustrates how the patriarchal family structure impedes the development of family members into mature, self-determining individuals. The desire of the individuals to attain maturity and self-determination becomes apparent in both sexes. This finds its clearest expression in the drama *Minna von Barnhelm* (Chapter 4). In Lessing's tragedies, this striving for independence, self-assertion, and recognition of the younger generation, as well as the familial conflicts which arise out of this, contribute to the downfall of the main characters. Their fall is, in turn, connected with the damaged family relationships (Chapter 5-8).

In his drama *Nathan der Weise* Lessing offers a contrast not only in the tragic family, the core of which is tainted, but also in the values embodied in these middle-class families. This drama represents the high point in the debate on the family during the Enlightenment and the change of the view of the family in that period. In revealing the mechanisms of a patriarchal family sphere and in combining its power structures with those of the state, church, and society, Lessing shows that the core of a peaceful and tolerant society of reason is based on a family structure which must be founded upon individual recognition, tolerance, and equality of its members in order to create responsible individuals. Thus, in Lessing's works the family provides a key focus between the individual and society which should not be overlooked.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude to Dr. Marianne Henn of the Department of Germanic Languages at the University of Alberta not only for inspiring me and stimulating my interest in the works of Gotthold Ephraim Lessing, but also for her advice and encouragement during the preparation of this thesis. My gratitude extends to Dr. Robert Merrett of the Department of English and to Dr. Gerwin Marahrens of the Department of Germanic Languages for their efforts in helping me complete this thesis this fall.

I would like to give special thanks to my mother and my dear friend Dana for their help and support during this very busy summer.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel		Seite
I.	**Einleitung**	1
	A. Forschungsstand und Ziel der Arbeit	
	B. Soziologischer und historisch-philosophischer Überblick über die Familie im 18. Jahrhundert	
II.	**Das Familienbild in der Lyrik**	28
	A. Das Problem der Authentizität und der literarkritischen Untersuchung	
	B. Individuum und Familie in zwölf "lyrischen Kunststückchen"	
III.	**Die frühen Komödien**	51
	A. Einführung	
	B. Der junge Gelehrte	56
	1. Chrysander	
	2. Damis	
	3. Chrysander und Damis	
	4. Juliane	
	5. Valer	
	C. Der Misogyn	73
	1. Wumshäter	
	2. Wumshäter - Valer	
	3. Wumshäter - Laura	
	4. Zusammenfassung	
	D. Die Juden	82
	1. Der Baron	
	2. Das Fräulein	
	3. Die Vater-Tochter-Beziehung	
	E. Der Schatz	90
	1. Staleno und Learider	
	2. Philto und Staleno	
	3. Lelio	
	4. Anselmo und die Vater-Figuren	
	F. Der Freigeist	101
	1. Lisidor	
	2. Juliane und Henriette	
	3. Adrast und Theophan	
	G. Zusammenfassung	110
	1. Die soziale Stellung der Familien	
	2. Die Innenstruktur der Familien	
	3. Die Jugend und die väterliche Autorität	
	4. Das Familienbewußtsein in den Lustspielen	

IV. Minna von Barnhelm 122
A. Minna
B. Tellheim
C. Minna und Tellheim. Ein Kampfspiel der Emanzipation
D. Zusammenfassung
V. Miß Sara Sampson 146
A. Einführung
B. Die Sampsons
1. Sir William
2. Sara
C. Sara und Mellefont
1. Saras Wünsche
2. Melletonts Familienbild
D. Die verlassene Familie
1. Die Marwood
2. Mellefont, der Vater
E. Sara und Marwood. Der Verlust einer Illusion
F. Sara und Sir William. Die "Rückkehr" in die Familie
VI. Philotas und die Fragmente der heroischen Trauerspiele 177
A. Antike und Heroismus. Probleme der Zeit und der Tugend
B. Die Fragmente "Giangir" und "Kleonnis"
C. Philotas und das Vater-Bild
D. Philotas und die Vater-Gestalten
1. Das Spiel mit den Vätern
2. Bestätigung der Tugend durch die Vater-Figuren
3. Aridäus und der Vater von Philotas
E. Friede, Familie und Freitod
VII. Emilia Galotti 199
A. Die Galottis und die Hofgesellschaft
B. Odoardo, Patriarch voller Mißtrauen
C. Appiani
D. Caudia, eine Frau zwischen Mann und Tochter
E. Emilia
F. Orsina. Das Ende der "unumschränktesten" Gewalt
G. Der Machtkampf um Emilia
1. Odoardo und Claudia
2. Odoardo und der Prinz
3. Vater und Tochter
H. Die Kritik am Patriarchalismus
VIII. Nathan der Weise 236
A. Gesellschaftsdrama *und* Familienstück
B. Nathan
1. Nathan und Daja
2. Nathan und Recha
C. Der Tempelherr
D. Blutsverwandtschaft und die Rechte der Adoption
E. Saladin und Sittah

F. Die Kirchenfamilie
1. Der Patriarch
2. Der Klosterbruder
G. Die Weltfamilie
1. Neugründung der Blutsfamilie
2. *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer* und *Die Erziehung des Menschengeschlechts*
H. Die Idealfamilie als Grundstein der Idealgesellschaft

IX. Schluß 271

X. Bibliographie 289

I. EINLEITUNG

A. Forschungsstand und Ziel der Arbeit

In der Soziologie gilt die Familie als Inbegriff des Privaten, gleich ob sich häusliche und staatliche Wirkungsbereiche feindlich gegenüberstehen oder sich eine Spannung zwischen Familie und Gesellschaft gar nicht spüren läßt.[1] Sie zählt zu den weitverbreitetsten Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens aller Kulturen, wobei allerdings große strukturelle Unterschiede festzustellen sind. Größe, Zusammensetzung, Herrschaftsordnung und Funktion der Familienmitglieder zeigen sich in allen möglichen Variationen und sind auch innerhalb einer Gesellschaftsform nicht konstant. Dennoch kristallisiert sich aus der Form des engen Zusammenlebens ihrer Mitglieder eine Grundposition heraus, die als allgemeingültig angesehen werden kann. Die Soziologie sieht in der sogenannten "Kernfamilie" ein soziales Gebilde zweier Geschlechter und zweier Generationen, die in einem räumlichen Zentrum eine Lebensgemeinschaft bilden, in der es zur Sprengung vieler außerfamiliärer Tabus kommen kann.[2] So ermöglicht die Familienstruktur einen Austausch von Bedürfnissen und Gefühlen, die in anderen gesellschaftlichen Bereichen, wie etwa auf dem Markt, der Arbeit oder im Theater, völlig ausgeschlossen wären. Sehr viel komplexer als die Bestimmung der Kernfamiliengröße sieht die Soziologie die Rollenverteilung zwischen Mutter, Vater und Kind(ern) sowie die Autoritätsstruktur der Familie. Beides befindet sich in einem fortdauernden Wandel und

---

[1] Friedhelm Neidhardt, *Die Familie in Deutschland. Gesellschaftliche Stellung, Struktur und Funktionen*, 3. Aufl. (Opladen: Leske, 1971) 5.

[2] Neidhardt grenzt deutlich die Kleinfamilie von der Großfamilie, die mehr als zwei Generationen umfaßt, ab. Die Unterscheidungsmerkmale sollen hier im einzelnen unbeachtet bleiben, da die Großfamilie in Lessings Werk nicht vorkommt. Hierzu Neidhardt, 7-8.

hängt eng mit der Entwicklung der Gesamtgesellschaft zusammen.[3] In der Familiengeschichte läßt sich feststellen, "daß gesellschaftliche Zusammenhänge und Abhängigkeiten in den Raum der Familie hineinreichen."[4] Besonders die neuere soziologische Forschung bestätigt, daß eine Änderung in der Gesellschaft, sowohl in kultureller als auch in wirtschaftlicher oder politischer Hinsicht, die Stellung, Struktur und Leistung der Familie und ihrer Mitglieder tiefgreifend beeinflussen kann.

Der Kern des von der aristotelischen *oikia* bestimmten Begriffs der Familie und des Familienbewußtseins wird im 18. Jahrhundert umgeformt, was sich neben der Sozialgeschichte auch in der Literatur deutlich belegen läßt.[5] Dem Werk Lessings kommt hierbei aus verschiedenen Gründen eine zentrale Stellung zu. Da sich Lessings Werk zeitlich um die Mitte des Jahrhunderts zentriert und er die Aufklärung sowie die Empfindsamkeit wie keine andere literarische Gestalt dominiert, steht sein Werk erstens dem von der Soziologie festgestellten Wandel der Familie unmittelbar gegenüber. Zweitens nimmt die Familie selbst - vor allem im dramatischen Werk - eine außerordentliche Stellung ein. Dabei erscheint die Familie, wie es in den folgenden Kapiteln deutlich wird, keineswegs nur als "poetische Konstruktion" und weit mehr als ein "Vehikel eines sozialen Konflikts."[6] Im Gegensatz zu Seebas Feststellung soll hier behauptet werden, daß die in den Dramen ausgeführten Konflikte durchaus in der Familie selbst begründet sind und daß gerade in den Trauerspielen die Katastrophe hauptsächlich auf die gestörten Familienverhältnisse zurückgeführt werden kann. Die Tatsache, daß sich der familiale Bereich selbstverständlich auch im Rahmen der von Lessing wesentlich weitergeführten dramaturgischen und poetologischen Diskussion als

---

[3]Neidhardt, 10.
[4]Neidhardt, 5.
[5]Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Hrsg, *Geschichtliche Grundbegriffe* , 5 Bde. (Stuttgart: Klett, 1975) 2: 271.
[6]Hinrich C. Seeba, "Das Bild der Familie bei Lessing," *Lessing in heutiger Sicht* , Hrsg. Edward P. Harris u. Richard Schade (Bremen/Wolfenbüttel: Jacobi, 1977) 315.

äußerst bühnenfähig erwies, soll hier nicht in Frage gestellt werden. Bereits in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* gibt Lessing zu erkennen, daß er auch an dem theatralischen "Wert" der Familie interessiert ist. Auf der Bühne wirken Familienkonflikte weit mehr auf die Mitleidsbereitschaft der Zuschauer als eine tragische Verknüpfung fremder Personen und Situationen. Im vielzitierten 14. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* verdeutlicht Lessing die große Wirkung der 'Vermenschlichung' der Bühnencharaktere; sie sei dann am besten zu erzielen, wenn der Zuschauer einen Helden von "gleichem Schrot und Korne" vor sich habe.[7] Von "gleichem Schrot und Korne" bedeutet hier nicht bloß eine ständische Gleichheit von Zuschauer und tragischem Helden, sondern auch eine rein menschliche Gleichheit, die sich eben dadurch erreichen läßt, daß man den Helden in ein soziales Umfeld setzt, zu dem jeder Mensch einen Bezug hat, nämlich die Familie. Mit dieser Konzentration auf die Familie nicht nur als dramaturgisches Medium, sondern auch als Gegenstand der Thematik - familiäre Probleme werden in den Dramen selbst immer wieder erörtert - greift Lessing drittens direkt in die Familiendiskussion der Aufklärung ein und nimmt indirekt an dem populärphilosophischen Diskurs um die Legitimation göttlicher und weltlicher Autoritäten teil. Wie bereits Karin Anneliese Wurst in ihrer unlängst erschienenen Untersuchung aufzeigt, läßt sich an der Genese der emotionalisierten Familie, wie sie sich im Werk Lessings niederschlägt, in nuce die Problematik der bürgerlichen Erziehungsmodelle aufzeigen.[8] Doch auch hier geht Lessing - und das wird im weiteren zu untersuchen sein - weit über die Darstellung der von der Aufklärung entwickelten Familienmodelle hinaus.

Seit der Klage Hinrich Seebas über die ungenügende Beachtung der Familie in Lessings Werk sind eine Reihe von Untersuchungen zum Themenbereich

---

[7]Gotthold Ephraim Lessing, "Hamburgische Dramaturgie," *G. E. Lessing. Werke*, Hrsg. Herbert G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1973) 4: 580-81.
[8]Karin A. Wurst, *Familiale Liebe ist die 'wahre Gewalt'* (Amsterdam: Rodopi, 1988) iii.

herausgekommen.[9] Bereits in der Forschungsarbeit von Ariane Neuhaus-Koch, die die immanenten sozialen Strukturen des dramatischen Werkes aufschlüsselt, "ohne ein schlüssiges Deduktionsverhältnis zur Sozialgeschichte herzustellen,"[10] zeigt sich, daß mehr in den Sozialstrukturen der Lessingschen Dramen steckt als ein Zukunftsbild der Familie des folgenden Jahrhunderts, wie noch Seeba proklamiert. Wichtige Arbeiten zum Thema Autorität und Patriarchalismus liefern Peter Horst Neumann und Bengt Algot Sørensen. Während Neumann den von der Aufklärung gestellten Fragen zur Autoritätsbegründung nachgeht, die er in engen Zusammenhang mit dem patriarchalischen Familiensystem stellt, macht sich Sørensen zur Aufgabe, den Wandel der patriarchalischen Traditionsstruktur sichtbar zu machen , wobei er "die strukturbestimmenden Elemente des traditionellen Patriarchalismus zu charakterisieren" versucht.[11]

Den neuesten Stand der Forschung präsentieren Günter Saße und Karin A. Wurst. Die Arbeit Saßes analysiert die Bedeutung der Familie im Drama der Aufklärung vor dem Hintergrund der Sozialgeschichte und Moralphilosophie des 18. Jahrhunderts, wobei er bewußt die Familienstruktur der Trauerspiele und des dramatischen Gedichtes *Nathan der Weise* in den soziokulturellen Kontext des 18. Jahrhunderts setzt und sie mit der Darstellung derselben Strukturen im Drama von Gottsched und Gellert vergleicht.[12] Ebenso wie die Arbeit von Saße liefert auch die Untersuchung von Karin Wurst, die sich ausschließlich mit einer Auswahl von Dramen Lessings befaßt, wertvolle Beiträge zum Thema. Karin Wurst führt im wesentlichen die von Sørensen ausgearbeitete Diskussion um die Veränderung der Konzeption "Patriarchalismus" weiter, wobei sie sich "auf die Auswirkungen dieser

---

[9]Über den Forschungsstand weniger umfangreicher Untersuchungen von Dennis Jonnes, Kay Flavell u. a. berichtet ausführlich Wurst, 5-6.

[10]Ariane Neuhaus-Koch, *G. E. Lessing. Die Sozialstrukturen in seinen Dramen* (Bonn: Bouvier, 1977) 7.

[11]Peter Horst Neumann, *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen* (Stuttgart: Klett, 1977) 6. Ebenso Bengt Algot Sørensen, *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert* (München: Beck, 1984) 13.

[12]Günter Saße, *Die aufgeklärte Familie* (Tübingen: Niemeyer, 1988) 1-4.

Veränderungen auf die einzelnen Familiensituationen, wie sie in Lessings Dramen dargestellt werden," konzentriert.[13] Ähnlich wie Saße versucht Wurst, die sich "ändernden familialen Verhältnisse, wie sie im literarischen Diskurs repräsentiert sind [...], auf ihre gesamtgesellschaftlich-politische Konsequenz hin" zu erforschen.[14]

Während Karin Wurst sich jedoch auf die Autoritätsstrukturen einerseits und auf die Stellung und Funktion der Frau innerhalb des Familienkreises andererseits konzentriert, ohne dabei näher auf die von Lessing dramatisierten kritischen Ansatzpunkte zur bürgerlichen Familienvorstellung und -realität einzugehen, wendet sich diese Studie verstärkt der Darstellung der Familienkonzeption vor dem Hintergrund des bereits von Gottsched literarisierten Familien*modells* der Aufklärung zu. Dabei soll untersucht werden, wo Lessing kritisch auf Mängel der bürgerlichen Familienauffassung einerseits und auf Schwächen des familialen Wertsystems andererseits verweist. Unter Hinzunahme der Lyrik, sämtlicher Dramen und einer Auswahl an Fragmenten soll die Entwicklung von Lessings literarischem Familienbild aufgezeigt werden, wobei festzustellen gilt, welche Bezüge Lessing zwischen Individuum, Familie und Gesellschaft herstellt und welche Konsequenzen sich aus dem hieraus abzuleitenden und im *Nathan* zu einem Höhepunkt kommenden Familienmodell ziehen lassen. In den einzelnen Kapiteln wird demnach generell die Analyse der Figurenkonstellationen, Rollenfunktionen, Autoritätsverhältnisse und der Individualitätsbehauptung im Vordergrund stehen. Ferner wird nach den Wertvorstellungen und dem Familienbewußtsein der Hauptcharaktere zu fragen sein. Dabei kann diese Arbeit von der These ausgehen, daß Lessing, der prinzipiell die Existenz einer harmonischen, konfliktfreien Familienwelt verneint und der das von der Aufklärung entwickelte und geforderte empfindsame Familienbild in zunehmendem Maße kritisiert, das empfindsam-

---

[13]Wurst, 6.
[14]Wurst, 6.

autoritäre patriarchalische Familiensystem für ein unzureichendes Mittel hält, die von ihm antizipierte Idealgesellschaft zu gründen. Dabei kommt es in Lessings letztem Drama *Nathan der Weise* zur klaren Verabschiedung aller das Individuum unterdrückenden und bezwingenden Mittel innerhalb der familialen Lebensgemeinschaft und zur Darstellung eines neuen, für realisierbar befundenen Familienmodells, das als notwendiger Kern der erstrebten Vernunftsgesellschaft verstanden wird.

B. Soziologischer und historisch-philosophischer Überblick über die Familie im 18. Jahrhundert

Wer in die historische Familienforschung des 18. Jahrhunderts einsteigen will, wird zunächst die relativ geringe Anzahl von Untersuchungen für die deutschsprachigen Gebiete zu bemängeln haben. Neben dem Standardwerk Helmut Möllers stammen die wichtigsten Beiträge zur Erforschung der Familie aus dem anglo-amerikanischen Bereich, der mit den Untersuchungen von Shorter und Stones über eine Fülle auch von statistischem Material verfügt.[15] Während die Arbeiten von Shorter und Stones im wesentlichen die Veränderungen der Soziologie der Großfamilie im Rahmen der Entwicklung und Ausbildung der "modernen" Kleinfamilie beschreiben, durchleuchtet Möller die Struktur, Funktion und gesellschaftliche Stellung der kleinbürgerlichen Familie im 18. Jahrhundert.[16] Da Möller sich in seiner Arbeit auf die Durchforschung der Kleinfamilie, die prozentual im 18. Jahrhundert noch immer hinter der "großen Haushaltsfamilie" zurückliegt,[17] konzentriert, wird sie hier in besonderem Maße heranzuziehen sein. Denn die für diese Studie wichtige Aufgabe wird es

---

[15]Ausführlicher hierzu Wurst, 36-37.

[16]Edward Shorter, *The Making of the Modern Family* (New York: Basic Books, 1975) und Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (New York: Harper, 1977). Vgl. auch Helmut Möller, *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert* (Berlin: De Gruyter, 1969).

[17]Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974) 74.

sein, die Soziostrukturen der Kleinfamilie, die in Lessings Werk allein zu finden ist, näher zu umreißen, um eine historisch-soziologische Diskussionsgrundlage zu schaffen, die bei der Untersuchung der Lyrik und des Dramenopus als wichtiger Wertmaßstab dienen soll. Dabei sind im besonderen auch die von der Aufklärung entworfenen Funktionsmodelle zu erwähnen, da diese eine entscheidende Rolle in der Prägung der Familienideologie des 18. Jahrhunderts einnehmen, die wiederum von großem Wert für die Deutung der Dramen Lessings, besonders der bürgerlichen Trauerspiele, ist.

Eine einheitliche Definition des Begriffs 'Familie' gibt es in der deutschen Sprache des 18. Jahrhunderts nicht.[18] Ähnlich der französischen Äquivalente konnten - zumindest bis zum frühen 18. Jahrhundert - 'Familie' und 'Haus' auf die verschiedensten Formen der Lebensgemeinschaft verweisen: Eltern, Kinder, Onkel, Neffen, eingeheiratete Verwandtschaft, Dienerschaft und selbst Erb- und Lehnsrecht werden davon erfaßt.[19] Allerdings verringern sich im Laufe des Jahrhunderts die Bedeutungsvarianten, wobei 'Familie' im wesentlichen mit der Vokabel 'Haus' zusammenfällt und die 'Hausgemeinschaft', also Eltern, Kinder und gewöhnlich das Gesinde, umschreibt.[20] Nach Zedlers Beschreibung wird 'Haus' "entweder materialiter genommen [...] oder juridice und civiliter, vor eine Familie und bestelltes Hauswesen von unterschiedenen Personen."[21] In der Definition nach Adelung umfaßt 'Haus' "alle in einem Hause wohnenden Personen [...] eine Gesellschaft, welche ohne Beyhülfe einer anderen, die Erhaltung des natürlichen Lebens, und die Bequemlichkeit ihrer Glieder besorget, diejenigen Personen, welche eine häusliche

---

[18]Brunner, 2: 266.

[19]Reinhart Kosellek, "Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit," *Familie zwischen Tradition und Moderne*, Hrsg. Neithard Bulst, Joseph Goy und Jochen Hook (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981) 112.

[20]Brunner, 2: 270.

[21]Heinrich Zedler, *Großes Universal-Lexicon* (1735), zitiert nach Brunner, 2: 270.

Gesellschaft ausmachen, zusammen genommen, eine Familie, eine Haushaltung."[22] Mit dem Eindringen des Begriffs 'Familie' in den deutschen Sprachraum werden also keine neuen Assoziationen und Vorstellungskomplexe induziert, sondern nur bereits existierende aufgegriffen. Weit wichtiger als die etymologische Bestimmung erweist sich jedoch die Auffassung der Hausgemeinschaft als *natürliche* Ordnung der menschlichen Lebensgemeinschaft. Diese Auffassung wurde von der Aufklärung gefördert und bestätigt und stellt einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die immer spezifischer werdenden familienrechtlichen Bestimmungen dar.[23]

Nach "alten Vorstellungen" war die Familie demnach ein sich auf Gottes- und Naturrecht stützendes soziales Gebilde, das im Prinzip eine Zweckgemeinschaft, die genau festgelegte Aufgaben der Ökonomie, Produktion und Reproduktion zu erfüllen hatte, darstellt.[24] "Ein feindliches Gegenüber zwischen häuslichen und staatlichen Wirkbereichen wurde nicht gespürt."[25] Dabei bildeten Ehe und Familie die Basis eines mehr oder weniger autarken Wirtschaftsbetriebes, wobei das Gefühl nicht an erster Stelle in der familialen Wertwelt stand. Alle individuellen Wünsche und Neigungen mußten sich dabei dem "Hausinteresse" der ökonomischen Sicherstellung beugen und zurücktreten.[26] Da die familiale Gemeinschaft als zentrale Instanz der wirtschaftlichen Versorgung, der Reproduktion, der Erziehung und der Traditionsvermittlung galt, scheint es wenig befremdlich, daß sie sich primär nicht auf Liebe gründete und demzufolge die Partnerwahl sich an wirtschaftlich-materiellen Zielen orientierte.[27] Daß es Liebesheiraten gab und diese

---

[22]Johann Christoph Adelung, "J. S. Adelung's Kleines Wörterbuch der deutschen Sprache," bearb. Franz Leopold Schmiedel, 4 Bde. (Wien: Ritter u. Mösle, 1819) 1: 253.

[23]Brunner, 2: 278-79.

[24]Brunner, 2: 278.

[25]Brunner, 2: 279.

[26]Weber-Kellermann, 79. Vgl. ebenso Michael Mitterauer u. Reinhard Sieder, *Vom Patriarchat zur Partnerschaft* (München: Beck, 1977) 147-48.

[27]Möller, 306.

angestrebt wurden, läßt sich selbstverständlich nicht verneinen, doch darf der Grad der Emotionsbetonung und der Kompatibilität der Ehepartner keineswegs mit den modernen Verhältnissen des 20. Jahrhunderts verglichen werden. Da die Ehebindung meist von den Eltern diktiert wurde und generell von ihnen genehmigt werden mußte, verfügten die Kinder selbst bei der Familienneugründung über wenig individuelle Entscheidungsfreiheit.[28] Diese bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts reichende, nahezu unumstrittene Tradition galt auch für die sozial höherstehenden Schichten, deren ökonomische Situation eine auf materiellen Ansprüchen basierende Partnerwahl nicht länger notwendig machte. Verfolgte der Adel meist politische Ziele , machten die Eltern des Bürgertums andere Interessen geltend:

> Ein wohlhabendes, selbstbewußtes und weltläufiges Großbürgertum war im 17./18. Jahrhundert nur selten anzutreffen [...]. Sie bemühten sich eher um lokale Geltung und patrizische Repräsentation als um wirtschaftliche Expansion, die stärker von "neuen" Familien ausging. Große Aufmerksamkeit galt in den städtischen Oberschichten den Familienbeziehungen und Heiraten, von denen Reputation, Einfluß, Ämterbesetzung abhingen. Auch in kleineren Städten bildete sich ein Honoratiorentum aus, das den Ton angab und dem zuzugehören für die mittleren Schichten wichtig war.[29]

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts läßt sich eine wesentliche soziologische Umformung im Kernbereich der Familie und des familialen Selbstverständnisses verzeichnen, die den Nukleus der personalen Beziehungen berühren. Die zahlreichen Gründe dieses komplexen Vorganges im einzelnen zu erörtern, ginge über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus, so darf hier der Verweis auf die festzustellende Reduzierung der erwerbswirtschaftlichen Komponente im inneren Familienbereich einerseits und die zunehmende Herausbildung der Kleinfamilie in den Städten andererseits

---

[28]Zur ehelichen Liebe und Familiengründung im Zeitalter der Aufklärung ausführlich Brunner, 2: 285. Siehe auch Mitterauer/Sieder, 146-47.

[29]Rudolf Vierhaus, *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648-1763)* (Göttingen: Vandenhoeck, 1978) 72.

genügen.[30] In diesem Wandel bildete sich in den bürgerlichen Schichten die gefühlsbetonende Kleinfamilie als ein neues Lebensmuster heraus.[31] Aufgrund der Reduzierung nicht bloß der Familiengröße, sondern auch des familialen Lebensraumes, besonders aber durch die zunehmende Trennung der Arbeitswelt vom Familienraum, konzentrierte sich der innerfamiliäre Kontakt, der nun von den Produktionsmitteln weitgehend unabhängig blieb, auf die Familienmitglieder und förderte somit die individuellen Entfaltungsmöglichkeiten. Der Familienkreis wurde nun zunehmend als autonomer Lebensbereich empfunden.[32] Nach dieser in der Familie verankerten und alle Lebensbereiche erfassenden Emotionalisierung des gemeinschaftlichen Zusammenlebens, zweifellos von der Bewegung der Empfindsamkeit gestützt und mitgetragen, nahmen auch die Stimmen, die in der Ehe eine Gefühls- und Seelenverbindung sahen, zu. Freilich wurde der Dualismus von Ehe und Sinnlichkeit zunächst in den gebildeten Schichten allmählich abgebaut, doch moralisierte sich die Liebe vor allem auch in den mittleren Ständen so sehr, daß die bürgerliche Geldehe verurteilt und öffentlich, etwa im Theater, verpönt werden konnte.[33]

Einen nicht unwesentlichen Anteil an diesem Wandel der innerfamiliären Beziehungen darf der Literatur der frühen Aufklärung und auch der Empfindsamkeit zugeschrieben werden. Sachbücher mit "Regeln" zur Organisierung und Ordnung des täglichen Lebens verkehrten als "Hausbücher" neben moralischen Wochenschriften in der lesefähigen Gesellschaft.[34] Diese von Hoffmann klassifizierte "Hausväterliteratur" enthielt nicht nur alles Erfahrens- und Lernenswerte über die Hausgemeinschaft und die tugendhafte

---

[30]Brunner, 2: 272.

[31]Jürgen Jacobs, "Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts," *Wirkendes Wort* 34 (1984): 349.

[32]Neuhaus-Koch, 12.

[33]Mitterauer/Sieder, 158.

[34]Ausführliche Nachweise liefert Julius Hoffmann, *Die "Hausväterliteratur" und die "Predigten über den christlichen Hausstand"* (Berlin: Beltz, 1959).

Lebensführung, sondern auch Regeln und Ratschläge zur väterlichen Pädagogik in Haus- und Religionszucht, zur Aufzucht und Erziehung der Kinder, zum richtigen Behandeln von Krankheiten von Mensch und Vieh und zum angebrachten Verhalten bei Notsituationen.[35] Dabei richtete sich die Literatur keineswegs allein dem männlichen Leser zu. Mit Recht hat man Gottscheds 1725/26 erschienene Blätter "Die vernünftigen Tadlerinnen" die erste deutsche Frauenzeitung genannt.[36] Ob man jedoch wie Hinck so weit gehen kann, die Moralischen Wochenschriften als überhaupt "gerade auf den weiblichen Leser orientiert" zu sehen, soll dahingestellt sein; die Tatsache, daß man in den Wochenschriften der Frau eher Vernunft zu- als absprach, ja gerade "vernünftiges" Denken und Handeln forderte, läßt jedoch den Schluß nicht zu, daß gerade Frauen, soweit sie natürlich lesen konnten, diese Art der Literatur verschlangen.[37] Mit dem Schrei nach Vernunft standen die Hausbücher, und besonders die Wochenschriften, im Zuge der Aufklärung. Es galt, Tugend, Vernunft und damit Glückseligkeit in die Familie zu bringen. Wesentlich dabei ist, daß sich mit dem Zirkulieren der verschiedenen lehrreichen Literaturen ein Familienideal herauskristallisierte, das den Vorstellungshorizont des literarischen Bürgertums entschieden mitprägte.

Nach dem von Sintenis beispielhaft entworfenen Modell steht der 'wackere' Hausvater an oberster Stelle der patriarchalisch geordneten Familienhierarchie. Als "Herr[] in seinem Hause" und "Haupt seiner Familie" teilt er "die sämtlichen häuslichen Geschäfte ein, gibt Acht, ob Jeder sein Pensum verrichte, und hält mit Ernst darauf, daß es geschehe."[38] Überhaupt hat der Hausvater überall seine Hände im Spiel; er übertrifft alle an "Pflichteifer" und "Geschäftigkeit", überwacht alles und jeden, weiß über alle Geschehnisse Bescheid und

---

[35]Weber-Kellermann, 75.

[36]Walter Hinck, "Lessings Minna: Anmut und Geist: Kleine Komödien-Chronik zur Emanzipation der Frau", *Festschrift für Rainer Gruenter*, Hrsg. Bernhard Fabian (Heidelberg: Winter, 1978) 14

[37]Hinck, "Lessings Minna," 14.

[38]Christian F. Sintenis, "Der Mensch im Umkreis seiner Pflichten" (Das größere Buch für Familien - 1807), zitiert nach Möller, 10.

trifft sämtliche Entscheidungen, die das Familienleben irgendwie betreffen, nach dem besten Interesse des Gemeinwohls.[39] Neben dem Mann herrscht natürlich die Hausmutter mit uneingeschränkter Tüchtigkeit über die Leitung der innerhäuslichen Geschäfte. Dabei geht sie nur der "Erfüllung ihres natürlichen Berufes" nach, der an den Haushalt und die Kinder unweigerlich gebunden bleibt.[40] Sie gilt als Muster aller weiblichen Tugend, wonach sich alle weiblichen Hausgenossen, und das sind Kinder und Mägde, "auf das weiblichedelste" nachbilden.[41] Die Verantwortung und der Druck, die in diesem Idealbild auf der Frau haften bleiben, sind nicht zu unterschätzen. Mit ihrem ganzen Wesen, ihrer gesamten Arbeitskraft und Haltung steht sie vor der Pflicht, den Haushalt "vom Morgen bis zum Abend wie nach der Schnur" ablaufen zu lassen.[42] Diese Beschreibung der Funktion und Verantwortung der Hausmutter darf allerdings nicht zur Annahme verleiten, der Ehefrau komme hierdurch ein Mitspracherecht bei Familienentscheidungen oder eine dem Manne ebenbürtige Stellung im Haushalt und Familienleben zu. Das Verhältnis zwischen den Eheleuten ist auch bei Sintenis unweigerlich durch völlige Abhängigkeit der Frau bestimmt. Denn alles, was sie tut, macht sie letzten Endes für ihn. Damit aber fällt ihr tatsächlich trotz ihres Schaffens eine weitgehend passive Rolle zu, die wohl in erster Linie darauf hinausläuft, "ihn unaufhörlich in froher Laune zu stärken."[43] Noch Rousseau erkennt die patriarchalische Autorität als naturgegeben an: "Les devoirs du pere lui sont dictés par des sentimens naturels, et d'un ton qui lui permet

---

[39]Möller, 10-11.

[40]Sintenis, zitiert nach Möller, 11.

[41]Sintenis, zitiert nach Möller, 11.

[42]Sintenis, zitiert nach Möller, 11.

[43]Sintenis, zitiert nach Möller, 12. Ohne auf die Analyse des Lessingschen Familienbildes vorgreifen zu wollen, findet sich der Leser unweigerlich an die Klage Orsinas, als Frau allein den "gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune" erhalten zu müssen (aus: *Emilia Galotti*, Gö 2: 181), erinnert.

rarement de désobéir,"[44] und er reduziert die Frau zur aimable ignorante, deren Leben und Glück allein vom Manne abhängt:

> - La femme et l'homme sont faits l'un pour l'autre, mais leur mutuelle dépendance n'est pas égale: les hommes dépendent des femmes par leurs desirs; les femmes dépendent des hommes et par leurs desirs et par leurs besoins; nous subsisterions plustôt sans elles qu'elles sans nous. Pour qu'elles aient le nécessaire, pour qu'elles soient dans leur état, il faut que nous le leur donnions, que nous voulions le leur donner, que nous les en estimions dignes; elles dépendent de nos sentiments, du prix que nous mettons à leur mérite.[45]

Dieses bisher bestimmte Partnerschafts- und Familienmuster findet sich in übereinstimmender Form bereits in der Modellfamilie von Gottscheds *Biedermann* , auf den hier nur kurz eingegangen werden soll, literarisch verwirklicht.[46] Anhand des Berichtes eines fiktiven Erzählers wird im *Biedermann* das Familienleben des Freundes Sophronicus und dessen Ehefrau Euphrosyne als Ideal eines konfliktfreien, friedvollen und beglückenden Daseins vorgestellt, das auch für den aufgeklärten Leser nacheifernd greifbar wird. Ein nicht unbeachtlicher Teil der wöchentlich erschienenen Stücke wird vom Thema Erziehung eingenommen, das immer wieder Objekt der Erörterungen wird. Bezeichnenderweise lebt Sophronicus auf dem Land ein zurückgezogenes, in sich gekehrtes und nur auf die dem niederen Adel zugehörende Familie bezogenes, bescheidenes Leben, das nach unumstößlichen Tugendprinzipien geregelt ist. Nichts im Haus gleicht dem feudalen Prunk des machtausstrahlenden Adels der Zeit, doch herrscht auch keine Armut. Alle Hausbewohner beugen sich den durchaus "bürgerlichen" Werten der "Solidität, Einfachheit, Ehrlichkeit, Ordnung, Bequemlichkeit" und Offenheit, aber besonders der Natürlichkeit,

---

[44] Jean-Jacques Rousseau, "Discours sur l'économie politique," *Oeuvres complètes* , Hrsg. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond, 4 Bde. (Genf/Paris: Gallimard, 1969) 3: 242

[45] Jean-Jacques Rousseau, "Emile ou De l'éducation," *Oevres complètes* , 4: 702.

[46] Siehe Johann Christoph Gottsched, *Der Biedermann*, Faksimiledruck der Originalausg. Leipzig 1727-1729, mit Nachw. u. Erläut. hrsg. Wolfgang Martens (Stuttgart: Metzler, 1975).

Innerlichkeit und Sparsamkeit.[47] Dementsprechend verläuft auch die Erziehung der sechs Kinder von Euphrosyne und Sophronicus, der "Früchte ihrer ehelichen Liebe," deren Erziehung die Eltern selbst übernehmen.[48] Dabei versuchen diese, allein Vernunft und Tugend zu Wort kommen zu lassen und alles, was die Erziehung stören könnte, auszumerzen.[49] Daß die Kinder ganz das Produkt der elterlichen Erziehung sind, braucht freilich nicht betont zu werden; Beachtung verdient jedoch die von Sophronicus und Euphrosyne angewandte Methode, die Kinder ihrem Erziehungsideal entgegenzubringen. Ganz im Gegensatz zur traditionellen, protestantisch-autoritären Willensbrechung durch physische Züchtigung befürworten Gottscheds literarische Eltern allein das Prinzip der psychischen Bestrafung und Belohnung, da sie, wie Sophronicus am Beispiel seines Sohnes Philalethes darstellt, weit eher zum Erfolg führt:

> Man lobte ihn, wenn er was gutes gethan hatte, und begegnete ihm mit besondrer Freundlichkeit; als einem Knaben, der durch sein Wohlverhalten bey iedermann Hochachtung verdienet hätte. Wenn er sich aber übel hielte so ward er von allen verächtlich angesehen; und man gab ihm durch allerley Zeichen zu verstehen, daß man ihn solcher Laster wegen geringe schätzte. Dadurch ward er denn sehr empfindlich gerühret. Durch ein Lob oder eine Verachtung war mehr von ihm zu erlangen, als durch Drohungen und Schläge bey andern Kindern erhalten wird [...].[50]

An diesem von Gottsched beispielhaft dargestellten Erziehungsmodell zeichnet sich bereits deutlich die von der Soziologie bestätigte, doch erst auf die Mitte des Jahrhunderts angesetzte Umformung des Familienbereiches ab. Denn schon hier wird die Familie zu einem selbständigen Lebensbereich, innerhalb dessen sich nicht bloß alles am familialen Leben orientiert, sondern der selbst zum alleinigen Sinn und Zweck des Lebens wird. Die "große" Welt der Höfe und das bunte Treiben der Städte bieten Sophronicus

---

[47]Wolfgang Martens, Nachwort, *Der Biedermann*, von J. Chr. Gottsched, 30-31.
[48]Gottsched, *Biedermann*, 10.
[49]Hierzu auch Saße, 11.
[50]Gottsched, *Biedermann*, 18.

ebenso wenig wie soziale Stellung, Reichtum und Macht, solange er nur über genügend Mittel verfügt, seine Familie zu versorgen und seine Kinder zu tugendhaftem Verhalten zu erziehen.

Um die Kinder jedoch anhand von Lob und Tadel und damit mit den Mitteln der emotionalen Zuwendung und des Liebesentzuges zu dem von den Eltern gewünschten Verhalten bewegen zu können, muß die innerfamiliäre Beziehung auf einer emotionalen Basis beruhen. Daß diese trotzdem - in wirtschaftlichem und sozialem Sinne gesehen- weder weniger erfolgreich ist noch die elterliche Autorität verringert, zeigt sich deutlich am idealisierten Beispiel der Gottschedschen Familie. Was die Kinder nämlich ebenso an den Willen der Eltern bindet wie die verabschiedete physische Gewalt, ist die skrupellose Affektkontrolle und das sich aus dem Verstoß gegen die gesetzten Wertvorstellungen entwickelnde Schuldgefühl des Individuums. Das Hauptziel der Eltern bleibt die Aufzucht ihrer Kinder zu vernünftigen, doch vor allem tugendhaften Menschen, die jedes Laster und jegliche Leidenschaft verabscheuen. Allein diesem Endziel nachstrebend, bemühen sich Euphrosyne und Sophronicus, alle Affekte ihrer Kinder nach Möglichkeit zu unterdrücken und zu eliminieren:

> Fordern musten sie fast gar nichts, sondern gedultig erwarten, bis ihnen was gegeben ward. Und weil sie gewiß wusten, daß ihnen gemeiniglich das geforderte abgeschlagen ward, so lernten sie ihre hefftigsten Begierden bey Zeiten dämpfen. Überhaupt wurden ihre Affecten bey aller Gelegenheit unterdrücket. Offt habe ich gesehen, daß sie mitten im Weinen gantz still zu seyn, und keinen Laut von sich zu geben, ja wohl gar freundlich auszusehen gezwungen worden. So schwer ihnen dieses angekommen; so nützlich ist es ihnen itzo geworden: indem keine einzige Leidenschafft rechte Wurtzeln bey ihnen fassen können.[51]

Eine radikale Unterdrückung und Bekämpfung der Gefühlswelt, verbunden mit dem Aufzwang der elterlichen Wertvorstellungen durch Gefühlszuwendung und

---

[51]Gottsched, *Biedermannn* , 20.

Liebesentzug, hat zur Folge, daß der "Fremdwille" der Eltern den Kindern als "Eigenwille" vorkommt.[52] Da aber jeder Verstoß gegen die übernommenen Werte somit immer ein Vergehen gegen den elterlichen Willen bedeutet, wird das gesamte System von Belohnung und Strafe, Unterdrückung von Wünschen und Aufschub von Bedürfnisbefriedigung in einem Maße verinnerlicht, daß die Außenkontrolle, wie die Verhaltensüberwachung der Eltern, wegfallen kann, weil sie von einem Selbstkontrollsystem - dem schlechten Gewissen - ersetzt wird.[53] Und tatsächlich wird eben dieser Prozeß von Euphrosyne angestrebt:

> Sie weiß, daß aller Zwang der Eltern nicht zureichend ist, die bösen Neigungen der Kinder zu unterdrücken: und daß alle Aufsicht der Mütter vergebens ist, wenn eine Tochter selbst zu Ausschweifungen Lust hat. Hiernechst erkennet sie auch, daß eine erzwungene Keuschheit keine Tugend ist: weil man das Gute freywillig und mit Lust thun muß, wenn man Lob verdienen will. Sie sucht also vielmehr die Gemüther ihrer Kinder in einen rechten Stand zu setzen. Sie bemüht sich, ihren Hertzen eine solche Liebe zur Schamhafftigkeit und Zucht einzupflanzen, daß sie hernach keiner fremden Aufsicht in ihrer Aufführung benöthiget seyn mögen. Eine jede von denselben soll ihre eigene Aufseherin werden, und sich vor niemanden so sehr, als vor ihrem eigenen Gewissen fürchten, dessen Gegenwart ihr gewiß allezeit unvermeidlich seyn wird.[54]

Was hier besonders hervorgehoben werden soll, ist die Tatsache, daß nicht allein das im *Biedermann* entwickelte Familienbild eine paradiesische Musterwelt darstellt, sondern daß auch die Erziehungsmethode, die die "natürliche" Tugendbefolgung, die totale Verinnerlichung des familialen Wertsystems und die Herausbildung eines Selbstkontrollsystems zum Endzweck hat, verallgemeinert, idealisiert und gerade von den Eltern hervorgehoben wird. Am Erfolg sowohl des verwirklichten Erziehungsproduktes als auch der Kreation einer in sich selbst aufgehenden, nach außen abgeschirmten, heilen Welt

---

[52]Saße, 15.
[53]Hierzu auch Karin A. Wurst, 21.
[54]Gottsched, *Biedermann* , 37.

bestehen weder für *Biedermann* noch für andere, die gleichen Ziele verfolgenden Wochenschriften der Aufklärung irgendwelche Zweifel.

Die hier dargestellte und in der Literatur häufig replizierte Familienkonstellation der emotionalisierten Kleinfamilie wird in der Soziologie auch von Möller als historisch annehmbar gesehen.[55] Dabei gehört die strenge patriarchalische Gliederung der Familie der sozialen Wirklichkeit an. Strukturell wird die familiale Realität der Zeit entscheidend von der lutherischen Familienanschauung geprägt, wonach sich durch den Ausfall der priesterlichen Zwischengewalt die väterliche Autorität zur unumstrittenen Zentralmacht im Hause verstärkt, welche alle Familienmitglieder zur Unterordnung und Befolgung der sittlichen Gebote zwingt.[56] Diese Stellung des Mannes und Vaters ist ih der Gesellschaft und der Jurisdiktion verankert. Bezüglich der Autoritätsverteilung ist auch die anfangs geschilderte Darstellung von Sintenis' Bild der Hausgemeinschaft keineswegs bloß eine männliche Wunschvorstellung, sondern durchaus reale Wirklichkeit.[57] Ebenso wie der Mann als Befehlsherr die Führung und Schutzfunktion der Familie übernimmt, nehmen Frau und Kinder ebenfalls ihre festgesetzten Rollen ein. Ob dabei die Haushaltsführung tatsächlich wie im Modell von Sintenis nach der Schnur abläuft, darf sicherlich ebenso bezweifelt werden wie der allseitig vernünftige und gemäßigte Gebrauch der väterlichen Machtherrschaft , doch kann angenommen werden, daß die Frau, und natürlich erst recht die Kinder, neben

---

[55]Möller, 35. Zur Ermittlung von Familien- und Haushaltsgröße ausführlich 32-35.

[56]Weber-Kellermann, 80.

[57]Ferdinand Oerter, "Die Familie als soziologische Funktionseinheit," F. O. *Familie und Gesellschaft* (Tübingen: Mohr, 1966) 1. Die Autorität des Vaters innerhalb des Hauses erkennt Oerter nur mit Einschränkung an. Zwar bestätigt er Möller, wenn er behauptet, daß dem Hausvater allein das Recht der Vertretung in der Öffentlichkeit zustehe, doch ist nach Oerter die väterliche Autorität in den unteren Ständen aufgelockert: dort führe "die Zusammenarbeit von Mann und Frau im Hauswesen vielfach schon frühzeitig zu freieren Formen nach Art einer mehr genossenschaftlichen Vereinigung. Männliches und weibliches Familienhaupt standen sich dabei - wenigstens im Binnenraum des Familiengefüges - in relativer Gleichberechtigung gegenüber" (S. 1-2). Inwieweit Oerter hier zugestimmt werden kann, darf umstritten bleiben, doch scheint die Gleichberechtigung eher bei der Dauer und Härte der Arbeit als bei familialen Entscheidungsfragen gelegen zu haben.

alltäglichem harten Arbeiten im Haushalt wenig Mitspracherecht hatten. Den aufgrund der Forderungen von der Generation der Empfindsamkeit nach Liebesheirat entstehenden Konflikten zwischen heiratswilligen Kindern und den auf ihrem rechtlichen Einfluß bestehenden Eltern werden immer schärfer gefaßte Heiratsverbote und Strafen entgegengesetzt.[58] Die absolute Unterwerfung der Kinder unter das Gebot der Eltern wird vorausgesetzt, und so resümiert Pikulik völlig richtig, wenn er darauf hinweist, daß sich ganz besonders an Lessing, der "bereits einer weniger formellen Zeit" angehört und der in seinen Briefen bis ins Alter den Vater nicht anders anredet als "Hochzuehrender Herr Vater", verdeutlicht, wie "distanziert und tief verwurzelt gerade diese Autorität gewesen sein muß."[59]

Wesentlicher Bestandteil der Erziehung ist selbstverständlich das Gesetz der bedingungslosen Befolgung der christlichen Normen und Tugenden, wobei auch hier das Familienoberhaupt die dominierende Instanz auf dem Gebiet der Morallehre darstellt.[60] Die Tugendideale selbst beziehen sich seit der Empfindsamkeit, mehr noch als bei Gottsched, direkt auf die Familie und das Individuum anstatt auf die Gesellschaft. An oberster Stelle steht die Tugend der Tochter und die Ehetreue der Frau. Gerade an der Herausbildung immer strenger werdender Sexualordnungen nicht nur im Familienkreis, sondern auch in der Gesellschaft, die mit zahlreichen Tabus und scharfer Gesetzgebung jeden Sittenverstoß mit zum Teil grauenvollen Strafen ahndet, zeigt sich die Kehrseite der Verabsolutierung des bürgerlichen Tugendsystems.[61] Die Macht der Überwachung und Kontrolle von Staat, Kirche und Familie sowie der daraus entstehende Zwang zur bedingungslosen Unterwerfung

---

[58]Mitterauer/Sieder, 149.

[59]Lothar Pikulik, *"Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit* (Köln: Böhlau, 1966) 12.

[60]Möller, 23. Siehe auch Wolfram Mauser, "Lessings *Miß Sara Sampson*. Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts," *Lessing Yearbook* 7 (1975): 24.

[61]Zahlreiche Belege hierzu liefert Möller, 73-74.

des Individuums kann nicht oft genug betont werden. Dabei spielt es keine Rolle, ob den Kindern die autoritären Verhältnisse in der absolutistischen Gesellschaft, der Kirchengemeinde und in der Familie unter Androhung und Ausführung von massiver physischer Gewalt eingeprägt, oder ob sie in Form der psychisch indirekten auf psychologischer Bestrafung ruhenden Erziehungsmethode induziert werden. Besonders im Hinblick auf die Untersuchung der Lessingschen Trauerspiele ist dies hervorzuheben. Die Tatsache, daß die Emotionalisierung der Familenbeziehungen und der Abbau der physischen Gewaltausübung, wie sie sich nicht nur im Drama Lessings niederschlägt, keine quantitative Reduzierung der patriarchalischen Autorität zur Folge hat, konnte Karin Anneliese Wurst unlängst überzeugend darstellen. Ihre Untersuchung zeigt, daß die Entwicklungen der familialen Autorität im 18. Jahrhundert

> keine wesentliche Änderung der Machtpositionen innerhalb der Familie bewirken, sondern lediglich zu einer Internalisierung dieser Positionen führt, die somit nach außen hin weniger sichtbar werden. Die Machtposition des Vaters bleibt die gleiche, ob er im Hause anwesend ist oder ob er die Frau als Haus-Verwalter in seinem Sinne einsetzt. Auch wenn die Durchsetzung seines Willens nicht mehr durch Schläge, sondern durch psychologische Motivierung erfolgt, so ist und bleibt doch sein Wille ausschlaggebend.[62]

Aufgrund der Tatsache, daß die familialen Werte des Gehorsams, der Aktivität, der Loyalität und besonders der Emotionalität und Demut der Kinder sowie die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit der Frau von Gesellschaft und Kirche reflektiert werden, hat ein Verstoß gegen diese Werte kaum eine Chance ungeahndet zu bleiben. Doch selbst im Binnenbereich der emotionalisierten Familie wird die Stabilisierung des Wertsystems dadurch erreicht, daß die Familienmitglieder das Funktionsmodell der patriarchalischen Familie und die familialen Wertvorstellungen internalisieren. Es ginge im Rahmen dieser Untersuchung zu weit, im einzelnen auf die von Freud beschriebene Herausbildung des Über-Ichs

---

[62]Wurst, 49.

einzugehen, doch soll darauf verwiesen werden, daß die Bildung des Über-Ichs im wesentlichen mit der primären Identifikation mit dem Vater zusammenhängt. Wichtig ist hier das Resultat dieses Vorgangs. Danach wird nämlich die Autorität des "äußeren Zwangs" internalisiert und resultiert im Prozeß der"Selbstbeobachtung, der Selbstzensur und der Verdrängung."[63] Was Gottsched völlig richtig erkannte und Euphrosyne in den Mund legte, die Furcht vor dem "eigenen Gewissen," beruht auf ebendemselben Prinzip und dient tatsächlich der Systemstabilisierung. Eine Konsequenz stellt jedoch nicht immer die bereitwillige, stoische Befolgung der Tugendwerte dar, sondern massive Schuldgefühle, die das Individuum immer dann befallen, wenn dieses gegen ein Gebot verstößt. Daß jener Mechanismus in Lessings Dramen immer wieder Ausdruck findet, wird in den folgenden Kapiteln wiederholt hervorzuheben sein.

Diese Schuldgefühle - setzt man sie nicht nur in der Literatur voraus - schienen den gehobenen Schichten, soweit sie nicht die bürgerlichen Wertvorstellungen und Tugendmaßstäbe vertreten, durchaus fremd. Vor allem der Adel bei Hof kehrte sich im 18. Jahrhundert wenig an Maßstäben, die seinem allgemeinen, alltäglichen Lebensstil nicht nur konträr gegenüberstanden, sondern überhaupt jegliche individuelle Lustbefriedigung kurzerhand untersagten. So war eine hedonistisch-ästhetische Liebesauffassung im Adel allgemein verbreitet, wobei ein ausgeprägter Dualismus zwischen ehelich-keuscher und außerehelich-erotischer Liebe gefördert wurde.[64] Auch die überwachende Sittenpolizei des Staates und der Kirche beanstandete den Lebenswandel des Hofes wenig, stand dieser

---

[63]Wurst, 30. Zur Funktion und Bildung des Über-Ichs vgl. Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse* , 5. Aufl. (Frankfurt/M.: Fischer, 1981) 59-61. Freud bereits hebt als bemerkenswert hervor, "daß das Über-Ich häufig eine Strenge entfaltet, zu der die realen Eltern nicht das Vorbild gegeben haben. Auch daß es das Ich nicht nur wegen seiner Taten zur Rechenschaft zieht, sondern ebenso wegen seiner Gedanken und unausgeführten Absichten, die ihm bekannt zu sein scheinen" (S. 60). Besonders interessant scheint diese Feststellung gerade in Bezug auf die bürgerlichen Trauerspiele Lessings, da die Instanz des Gewissens und der *verinnerlichten* väterlichen Autorität hier eine entscheidende Rolle in der Daseinsentscheidung der Protagonisten spielen.

[64]Mitterauer/Sieder, 156.

ja ohnehin außerhalb ihrer Reichweite.[65] Ein intim-zurückgezogenes Familienleben, wie es der Landadel in Gottscheds Musterfamilie vorstellt, konnte es im Prinzip am öffentlich-zeremoniellen Hof kaum geben. Daß es bei diesen konträren Haltungen von ausschweifendem Hofleben und bürgerlicher Abstinenz in der Tat zu einer dualistischen Spaltung der gesellschaftlichen Lebensbereiche in eine höfisch-öffentliche und eine bürgerlich-private Wertwelt kam, wie es seit Habermas immer wieder hervorgehoben wird,[66] darf kaum verwundern. Mit der eigenen Tugend und der Kreation eines Privatbereichs vermochte das politisch unmündige Bürgertum dem Adel allerdings etwas entgegenzuhalten, was dieser kaum haben konnte: das "kleine" Glück im häuslichen Kreise und die eigene Sittsamkeit, auf die es, wo immer möglich, bestand: "Was man der Verderbnis des Adels stolz und verachtungsvoll entgegensetzte, war die eigene Tugend, unter deren Zeichen das Bürgertum sich formierte und die man den unangestasteten [sic], nur als mißleitet gezeichneten Fürsten im Angriff auf deren intrigante adlige Conduite gleichsam zum besseren Dienste anbot."[67] So sehr sich dabei die bürgerlichen Wertvorstellungen von dem Lebenswandel des Adels abwandten und sich die bürgerliche Welt darüber hinwegzusetzen versuchte, so ähnlich waren sich beide Bereiche in den Prinzipien ihrer Machtausübung. Landesfürst wie Familienvater galten beide als unumschränkte Alleinherrscher in ihrem Machtbereich. Ebenso verbanden sie die gemeinsame Vorstellung, daß die Macht des Patriarchen bzw. des absolutistischen Herrschers zu nichts anderem als zum Wohle und zur

---

[65]Daß die Obrigkeit tatsächlich "an einigen Orten inquisitorische Formen" bei der Kontrolle der Sexualsphäre außerhalb des Adelsstandes annahm (Möller, 84), läßt sich schon an der auf Befehl Maria Theresias in Wien gegründeten, und sich auch in Mainz manifestierenden Sittenkommission ("Keuschheitscommission") erkennen, die das Volk überwachen sollte und auch tat. Zahlreiche Belege hierzu finden sich bei Möller, 84-86.

[66]Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* , 2. Aufl. (Neuwied: Luchterhand, 1965).

[67]Horst Günther, "Darstellung der sozialen Wirklichkeit im frühen bürgerlichen Trauerspiel," *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung* , Hrsg. Rudolf Vierhaus (Heidelberg: Lambert Schneider, 1981) 143.

Glückseligkeit der Untergebenen diente.[68] Besonders im aufgeklärten Absolutismus schlug sich der Gedanke des Fürsten als eines wohlmeinenden, besorgten und fürsorglichen Landesvaters, der liebevoll über sein Volk wacht, nieder. Schon der Begriff "Landesvater" assoziiert die Verbindung des bürgerlich-familialen Wertbereichs mit dem Regierungs- und Führungsbereich des Herrschers, wodurch im Prinzip die Machtausübung und Alleinherrschaft des Fürsten auf rationaler und emotionaler Ebene begründet werden konnte. Damit jedoch stellte die Familie sowohl realiter als auch idealiter ein Organisationselement des Staates dar, auf das sich der Absolutismus - und paradoxerweise auch der Patriarchalismus - stützte.[69] Da der Patriarchalismus seit der Antike als die Urform politischer Machtstrukturen verstanden wurde, eine Vorstellung, die auch das Christentum stützte und weiterführte,[70] diente er sowohl dem Absolutismus des 18. Jahrhunderts als auch dem "kleinen" Patriarchen im Familienkreis zur theologischen Begründung für ihre Alleinherrschaft.

Wie sehr die patriarchalische Lebensordnung in der Gesellschaft verankert war, zeigt einerseits ihre Manifestation in allen Gesellschaftsbereichen von Staat, Kirche und Familie und andererseits die Tatsache, daß selbst im Zuge der Aufklärung kein Widerspruch zu spüren ist zwischen der Infragestellung der absolutistischen Staatsführung und der gleichzeitigen Verherrlichung der patriarchalischen Familie.[71] Daß die Reformen im Zuge der Aufklärung, wie sie sich etwa in Preußen recht gut niederschlagen, mit der Betonung der emotionalen Familie die wahren Machtstrukturen verdecken konnten, wie Wurst behauptet, kann hier nicht festgestellt werden, scheint allerdings keineswegs unmöglich, zumal ein Familienvater mit Sicherheit gerade das für sich in Anspruch nahm und nehmen wollte, was er

---

[68]Sørensen, 49-50.
[69]Möller, 78.
[70]Sørensen, 48.
[71]Sørensen, 59.

an seinem absolutistischen Fürsten so verabscheute, nämlich die uneingeschränkte Befehlsgewalt in seinem Bereich.

Eben diese Spannungen zwischen einer politisch-öffentlichen und einer moralisch-privaten Sphäre finden im Drama des 18. Jahrhunderts, vor allem im bürgerlichen Trauerspiel, immer wieder Ausdruck. Dieser das Gesellschaftsbild umreißende Dualismus rückt im Trauerspiel in den innerfamiliären Kreis und verschärft dort den dramatischen Konflikt. An der Thematisierung und "Familialisierung" dieses Antagonismus zeigt sich aber nicht allein schon die Kritik einer Gesellschaftsordnung, "die das postulierte Zusammenleben auf der Grundlage eines ständeübergreifenden Wertsystems verhindert," sondern überhaupt die außerordentliche Bedeutung der Familie und den Familienangelegenheiten, die das Bewußtsein der Zeit nun der dramatischen Behandlung für würdig hält.[72] Denn die Familie wird nicht nur im bürgerlichen Trauerspiel von Bedeutung, sondern bereits in der Komödie Träger von Konflikten. Und selbst in der "modernen" heroischen Tragödie *Philotas* spielt das Familienbewußtsein, wie sich herausstellen wird, eine entscheidende Rolle. Dabei hebt sich die dargestellte familiale Struktur im wesentlichen kaum von dem hier umrissenen, im 18. Jahrhundert vorherrschenden Familienbild ab. Auch die bürgerliche Familie im Drama - das heißt die die bürgerlichen Werte vertretende Familie -, wird von der patriarchalischen Ordnung bestimmt, nach welcher alle Familienmitglieder bedeutungsmäßig hinter dem Hausvater zurückstehen müssen. Dies gilt im besonderen für die Figur der Mutter, die eine wesentliche Reduzierung ihrer Funktion und Rolle hinnehmen muß. Meist tritt sie gar nicht auf, weil sie schon vor Dramenbeginn gestorben ist; oftmals wird sie gar nicht erwähnt, und selbst wenn sie vor den Zuschauer tritt, wird sie nach der Meinung Birks nicht selten als "leichtfertig und zum Laster geneigt" dargestellt.[73] Nach der Untersuchung von Birk wird

---

[72]Wilfried Barner et al., *Lessing. Epoche - Werk - Wirkung* , Hrsg. W. B. u. Gunter E. Grimm, 5. Aufl. (München: Beck, 1987) 169.

[73]Heinz Birk, "Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts," Diss. Bonn, 1967, 21.

von 140 analysierten Dramen in etwa sechzig, und damit knapp der Hälfte, die elterliche Gewalt ausschließlich vom Hausvater ausgeführt.[74] Zu Störungen in der Familienharmonie kommt es immer dann, wenn eines der Gemeinschaftsmitglieder aus seiner ihm zugeschriebenen Rolle fällt, seine Funktionen nicht völlig ausführt oder gegen das familiale Wertsystem, das unzweideutig auf den oben erwähnten "bürgerlichen" Wertvorstellungen beruht, verstößt.[75] Peter Horst Neumann geht von der These aus, daß es sich in der Regel bei den dramatischen Konflikten um Autoritätsansprüche und "Kampfhandlungen" handelt, wobei allen Trauerspielen Lessings die "den tragischen Konflikt begründende Rolle des Vaters" gemein sei.[76] Tatsächlich spielen Autoritätskonflikte eine bezeichnende Rolle in der Lessingschen Dramatik und das keineswegs bloß im bürgerlichen Trauerspiel. Daß gerade auch die Komödien den Autoritätsanspruch des Vaters immer wieder thematisieren, wird in den folgenden Kapiteln von Bedeutung sein.

Das zumindest in der soziologischen Struktur gleiche Familienbild der realisierten emotionalen Kleinfamilie im Drama des 18. Jahrhunderts findet sich somit auch im Werk Lessings. Die Frage, ob die Dramen Lessings wirklich "Stadien der Geschichte der Familie, der Liebe und des Individuums" darstellen, wie Kaiser unlängst behauptet hat, darf hier jedoch unbeantwortet bleiben.[77] Von einer allzu schnellen Gleichsetzung der literarischen mit den historischen Begebenheiten hat Seeba bereits gewarnt. Es muß allerdings an dieser Stelle hervorgehoben werden, daß mit hoher Wahrscheinlichkeit der Bereich der literarischen

---

[74]Birk, 22.

[75]Sørensen, 17. Zu den wiederholt verwendeten Begriffen "Wertvorstellung" und "Wertsystem" soll hier im weiteren die Definition von Sørensen übernommen werden. Danach wird immer dann von einer "Wertvorstellung" gesprochen, wenn es sich um "die bewußten und unbewußten Maßstäbe und Leitbilder" handelt, an denen sich ein oder eine Gruppe von Individuen orientieren und richten. Schließen sich mehrere Wertvorstellungen zu einem geschlossenen Ganzen zusammen, bildet dieses ein "Wertsystem", das erkenntnis- und "gefühlsmäßige Komponenten enthält und verhaltensmäßige Konsequenzen" hat. Vgl. hierzu Sørensen, 13.

[76]Neumann, 13 u. 21.

[77]Gerhard Kaiser, "Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe*," *Recherches Germaniques* 14 (1984): 13.

Wirklichkeit sowie der des Bewußtseins vom zeitgenössischen Publikum zumindest den ideologischen Horizont eines Familienideals mit konkreten, absoluten Tugendvorstellungen gemein haben:

> Wie die Komödie einen großen Teil ihrer satirischen und lachhaften Effekte dadurch erreichte, daß die familialen Werte und Rollen vorübergehend als verzerrt oder gebrochen erschienen, so erzielten das Rührstück und das bürgerliche Trauerspiel ihre größten emotionalen Wirkungen durch eine übermäßig kräftige Hervorhebung von Situationen und Konflikten, die geeignet waren, die familialen Werte aufleuchten zu lassen. Sowohl in der Komödie als auch im bürgerlichen Trauerspiel war also der Bezug auf das den Text und sein Publikum verbindende familiale Wertsystem eine unabdingbare Voraussetzung für die Wirkung und für den Erfolg des Bühnenstückes.[78]

Allein vor dem Hintergrund eines übereinstimmenden Systems von Normen und Werten des gesellschaftlichen und privaten Lebens, das auf einer genauen Rollenverteilung für das einzelne Gesellschaftsmitglied beruht, konnten sich die dramatischen Konflikte entwickeln und verstanden werden. Das gilt natürlich ebenso für Lessing wie für die gesamte Dramatik des 18. Jahrhunderts. Dabei bildet der patriarchalische Familienkreis unbestreitbar einen idealen Boden zur Artikulation von Problemen zwischenmenschlicher Beziehungen und individueller Entwicklungen und natürlich in versteckter Form von gesellschaftspolitischer Kritik.

Gerade hierin nehmen die Dramen Lessings eine zentrale Stellung ein. Denn es ist bezeichnend, daß Lessings Dramatik - und ebenso seine Lyrik - keineswegs bloß idealisierte Formen des Zusammenlebens vorstellen, wie noch Barner zu sehen glaubt.[79] Generell zeigt sich gerade bei Lessing, wie konfliktbeladen, unharmonisch und im Kern erkrankt auch die sich von der Außenwelt abschirmende, rein auf ihre Werte konzentrierende emotionale

---

[78]Sørensen, 68.

[79]Nach Barner stellen "Lessings Bürgerliche Trauerspiele idealisert Formen des Zusammenlebens vor." Vgl. Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 176. Es scheint jedoch, daß Lessing besonders in den Trauerspielen die familiale Gemeinschaft nicht idealisiert, sondern durchaus kritisch beleuchtet.

Kleinfamilie sein kann. Neben den Komödien ermöglichen besonders die Trauerspiele bestürzende Einblicke in das von zerstörerischen Kräften beladene Individuum und Familienleben,[80] dessen Restitution selbst nicht über den Tod der Protagonisten hinwegtäuschen kann. Wenn Ter-Nedden in den Lessingschen Stücken Dramen "der bedrohten, aber gelingenden [...], oder möglichen, aber mißlingenden, [...] Verständigung" sieht und die Konfliktgenese auf eine gestörte Kommunikation reduziert, erkennt er zwar den Mechanismus von Lessings Dramatik und die Bedingungen der Problementwicklung völlig richtig, doch wird diese Explikation weder den Charakteren noch der Aussage der Dramen vollkommen gerecht.[81] Denn zu erfragen bleibt, worauf sich der innerfamiliäre Kommunikationsverlust zurückführen läßt und warum dieser in den Trauerspielen nicht wiederherstellbar ist. Diese Fragestellung rückt eng an den Kern dieser Studie heran und führt direkt auf das patriarchalisch gegliederte Familienbild zurück, das sich durchgängig bis zu Lessings letztem Werk *Nathan der Weise* behauptet. Trotzdem werden die väterliche Autorität und die Mechanismen der Autoritätsausübung von Lessing an mehreren Stellen gezeigt und kritisch durchleuchtet. Die Tatsache, daß Lessing mit der Entwicklung seines literarischen Werkes zunehmend Abstand von dem Familienideal der Aufklärung mit seinen erdrückenden emotionalen Relationen nimmt, läßt auf die These schließen, daß er den oben erwähnten Widerspruch zwischen der Infragestellung der absolutistischen Machtherrschaft und der Verherrlichung der patriarchalischen Befehlsgewalt genau erkennt und ihn in seinen Dramen durchdenkt und darstellt. Interessanterweise versteift sich Lessing weder auf eine gegebene Familienkonstellation oder -situation noch bleibt sein Werk thematisch an eine und dieselbe Konflikt- und Themenentwicklung gebunden, sondern er spielt die unterschiedlichsten familialen Gegebenheiten und Probleme durch, präsentiert die

[80]Dies läßt sich an den Trauerspielen, besonders an *Emilia Galotti* erkennen. Siehe hierzu auch Gerhard Bauer, *Gotthold Ephraim Lessing: »Emilia Galotti«* (München: Fink, 1987) 32.

[81]Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele* (Stuttgart: Metzler, 1986) 165.

verschiedensten Charaktere von Vätern, Söhnen und Töchtern und zeigt andersartige Lösungen und Auswirkungen familialer Konflikte in nahezu jedem seiner Dramen. Und eben in dieser Differenziertheit der Repräsentation von Individuum, Familie und Gesellschaft bei immer wiederkehrenden Motiven, wie die Vater-Kind-Auseinandersetzung, die Diskussion um Autorität oder um Anerkennung individueller Ansprüche und Rechte, liegt der tiefere Wert, der dem Werk Lessing zum großen Thema Familie im literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts beigelegt werden muß.

II. Das Familienbild in der Lyrik

A. Das Problem der Authentizität und der literarkritischen Untersuchung

Sucht man in der Forschungsliteratur nach dem "Lyriker" Lessing, wird man ihn bei der äußerst kargen Anzahl an Untersuchungen zu seinen Gedichten nur schwerlich finden. Denn der "Kritiker" und vor allem der "Dramatiker" Lessing haben das lyrische Schaffen des Aufklärers seit längerem in den Schatten gestellt.[1] Es finden sich wohl Studien zur Gattungsgeschichte, wie etwa zum Epigramm oder zur anakreontischen Dichtung, aber es gibt fast keine analytischen Arbeiten, die nach Motiven, nach Gehalt oder nach der Aussage der Lieder, Epigramme und Oden suchen. Das liegt wohl zum Teil daran, daß man immer noch die Lieder und viele Sinngedichte zu dem Typus "anakreontische Dichtung" zählt und sie für wenig untersuchungsfähig hält. Zwar betont Wilm Pelters einerseits die Tendenz Lessings, schon die Lieder in den Zug der Aufklärung zu stellen, doch bemerkt er andererseits, "daß es [...] auch berauscht schwerfällt, diese Lieder literarkritisch zu bewerten, sie als 'schön' zu befinden," und spricht ihnen allenfalls eine "primitiv befriedigende Freude" zu.[2] Brosy, der in seiner Studie des Frauenbildes in Lessings Werk auf die Lyrik zurückgreift, weiß sich die Frage, wie die Lyrik und ganz besonders die anakreontischen Lieder mit den Dramen zusammenpassen, nur damit zu beantworten, daß er sagt: "Er [Lessing] hat diese Gedichte nun einmal geschrieben, und damit basta!"[3] Und noch in einer unlängst

---

[1] Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 155.

[2] Wilm Pelters, "Zu Lessings Liedern", *Wahrheit und Sprache. Festschrift für Bert Nagel* , Hrsg. Wilm Pelters u. Paul Schimmelpfennig (Göppingen: Kümmerle, 1972)108.

[3] Joseph Brosy, *Das Bild der Frau im Werk Lessings* , Diss., U Zürich, 1951 (Zürich: Brunner & Bodmer, 1951) 83.

erschienenen Arbeit zum gleichen Thema gelangt die Analyse des lyrischen Werkes nicht über die Hürde der traditionellen Auffassung, es handle sich um weiter nichts als "lyrische Kunststückchen," mit denen sich Lessing "seine jugendlichen Aufwallungen von der Seele" schreibe,[4] obgleich er wohl "ab und zu einen ernsthaften Ton" anzuschlagen versuche.[5]

Wendet man sich aber der Lyrik selbst genauer zu, erscheinen die zum Teil pauschalen ablehnenden Bemerkungen durchaus ungerechtfertigt. Überhaupt ist keineswegs nur "ab und zu," sondern recht häufig ein "ernster" Ton zu spüren, der gleiche Lessingsche "Witz", wie er etwa für den Kritiker so typisch ist. Auch fällt auf, daß sich die Themen nicht allein auf Wein, Weib und Gesang beschränken und daß der Dichter, selbst wo er diese aufgreift, weit über die traditionelle Behandlung anakreontischer Themata hinausgeht. Diese Feststellung verleitet jedoch zu der Frage, ob sich nicht vielleicht doch auch in dem Gedichtswerk Aussagen befinden, die einer genaueren Analyse wert sind. Unter dieser Voraussetzung macht sich dieser Teil der Studie zur Aufgabe, nach einer kurzen Darlegung der sich bei der Interpretation und Deutung der Lyrik ergebenden und zu beachtenden Problemkreise, eine Auswahl von Gedichten, Liedern und Fabeln daraufhin zu untersuchen, ob sich Aussagen zum Thema Familie machen lassen.[6] Dabei geht es vordergründig neben der Ausfilterung von familialen Motiven auch darum, das in der Forschung gefaßte Bild des Casanova und Frauenhelden, wie das lyrische Ich auf den ersten Blick besonders in der Anakreontik erscheint, zu berichtigen und damit aufzuzeigen, daß auch die Lyrik nicht hinter dem kritischen und dramatischen Werk Lessings zurücksteht.

Eines der Probleme, das sich bei der Erforschung der Lessingschen Lyrik ergibt und auf das auch an dieser Stelle hingewiesen werden muß, ist die Frage nach der

---

[4]Beate Stürgess, "Die Frau im Werk und Leben Lessings", Diss., Wayne State U, 1984, 98.

[5]Sturgess, 63.

[6]Da auch einige der Fabeln von Lessing in Versen gefaßt sind, sollen diese hier zum lyrischen Opus hinzugezählt werden. Auf eine detailliertere Gattungsdefinition muß an dieser Stelle jedoch verzichtet werden.

Authentizität der Gedichte. Daß es sich zumindest bei den Sinngedichten - wie Lessing in seiner *Vorrede* selbst bemerkt - auch primär nur bedingt um Schöpfungen Lessings handelt, darf sicherlich unbestritten bleiben; auch läßt sich wohl nur schwer beantworten, welche anderen Hände bei der uns überlieferten Fassung neben Lessing im Spiel waren.[7] Wie sich aus Briefen von Lessing und Nicolai erkennen läßt, legte Lessing zu einem Neudruck einer Sammlung von Gedichten im ersten Band der *Sämtlichen Schriften* von 1771 die zu druckenden Bogen seinem Freund Karl Wilhelm Ramler zu dessen "Zensur" vor, die dieser nach einer Aussage Nicolais mit Bestimmtheit vornahm: "Lessing verließ sich so sehr auf seinen Freund [Ramler], daß er sich die Handschrift nicht erst zurückschicken, sondern sie in Berlin bey Voß drucken ließ" (LM 17: 358). Die weitere Diskussion um die Authentizität der Gedichte führt jedoch an dieser Stelle kaum weiter, und so muß der Hinweis genügen, daß die Ausmaße und die Art der von Ramler vorgenommenen Revisionen nicht mehr festzustellen sind.[8] Die Behauptung, daß es sich besonders bei der Lyrik in nur wenigen Fällen um Selbständiges handelt, wie sie immer wieder zu hören ist, soll bei dieser Studie allerdings nicht wesentlich ins Gewicht fallen. Denn zum einen spielt in der gesamten aufklärerischen Dichtungspraxis Originalität kaum eine wesentliche Rolle, und zum andern ließ Lessing ja auch seine Dramen gern kritisch durchsehen und griff schon bei ihrer Entstehung auf Quellen der Antike und Moderne zurück.[9]

Wenn damit nun die Diskussion um die Originalität der Lyrik Lessings verabschiedet werden darf, so steht doch noch ein weiterer Problemkreis vor der nun schon ferngerückten Aufgabenstellung dieses Kapitels. In der *Vorrede* zu den *Schriften* nimmt

---

[7]Ausführlich verweist Karl S. Guthke im Anhang zum ersten Band der *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, auf nachweisbare und mögliche Quellen der Gedichte, soweit diese sich ermitteln lassen. Vgl. Guthke, Anhang, Gö 2: 583-613. (= "Erläuterungen zu Band 1")

[8]Hierzu Guthke, Anhang, Gö 2: 585.

[9]Demohngeachtet steht die Frage der Autorenschaft dem literarischen Wert lyrischer Kunstprodukte kaum im Wege; und selbst wenn Lessing, wie er selbst bemerkt, sich mit Vorliebe an Martial hielt, so wurden die Lessingschen Gedichte sehr wohl auch von der Lessingschen Feder berührt. Vgl. LM 5: 36.

Lessing direkt zu seiner Lyrik Stellung, wobei er deutlich von dem Ausgesagten Abstand nehmen will. Dies gilt besonders für seine anakreontischen Lieder:

> Diese Lieder enthalten nichts, als Wein und Liebe, nichts als Freude und Genuß; und ich wage es, ihnen vor den Augen der ernsthaften Welt meinen Namen zu geben? Was wird man von mir denken? -- Was man will. Man nenne sie jugendliche Aufwallungen einer leichtsinnigen Moral, oder man nenne sie poetische Nachbildungen niemals gefühlter Regungen; man sage, ich habe meine Ausschweifungen darinne verewigen wollen, oder man sage, ich rühme mich darinne solcher Ausschweifungen, zu welchen ich nicht einmal geschickt sey" (LM 5: 34).

Auch mit dem Verweis zu den Sinngedichten, er habe "hierinne keinen andern Lehrmeister als den Martial gehabt" (LM 5: 36), scheint sich Lessing von der Autorschaft seines lyrischen Zyklus zu distanzieren. Doch dieser erste Eindruck, mit dem Lessing sehr wohl rechnete, entpuppt sich als falsch. Wie schon Pelters ganz richtig bemerkt, handelt es sich hier durchaus um eine Taktik Lessings, "eine Dialektik der defensiven Ironie," um einer allzu schnellen Diskreditierung von Seiten des Publikums vorzubeugen.[10] Bedenkt man die ernsten Vorwürfe, die Lessings Vater seinem Sohn aufgrund der liederlichen Poesien machte, da er von den Gedichten auf den Lebenswandel des Dichters Rückschlüsse zog, so scheint die Distanzierung in der *Vorrede* wenig verwunderlich.[11] Lessings Haltung in der *Vorrede* läßt sich aber nicht genau festlegen, nimmt er doch sogleich die Gegenposition zur vorher emphatisch ausgedrückten Distanzierung ein: "Doch es mag drum seyn; ich bekenne es, daß ich gegen die kleinen Denkmähler meiner Arbeit nicht ganz ohne Zärtlichkeit bin; und daß sich diese Zärtlichkeit doppelt fühlen läßt, wenn ich sie namenlos ein Raub des ersten des besten werden sehe" (LM 5: 34). Und etwas später fügt er hinzu: "man gebe ihnen entweder einen allzuwahren Grund, oder man gebe ihnen gar keinen: alles wird mir einerley seyn. Genug sie sind da, und ich glaube, daß man sich dieser Art von Gedichten, so wenig

---

[10]Pelters, 106.

[11]Herbert Zeman, *Die deutsche anakreontische Dichtung* (Stuttgart: Metzler, 1972) 229.

als einer andern, zu schämen hat" (LM 5: 84). Tatsächlich nimmt Lessing hier mit der einen Hand, was er mit der anderen zurückgibt. Damit nimmt er allerdings der Kritik von vornherein den "Dolch aus den Händen" und kann zu Recht hoffen, daß auch das "Publico" sein Werk wohlmeinend aufnimmt (LM 5: 33, 35). Eben das kann es sicherlich auch tun, zumal doch die Themen und Motive seiner "Kleinigkeiten" sehr viel weiterreichen, als er in der *Vorrede* anklingen läßt:

> Einige Lieder verdanken ihre Entstehung der formalen Nachahmung anakreontisch lebloser und fader Vorbilder; eine andere Gruppe übt mit aufklärerischer Ironie und in epigrammatischer Zuspitzung, mal anmutig scherzend, mal geistreich spottend - doch stets im ernsten Spiel - Kritik an etablierter Lebenshaltung, an eingefahrenen Vorstellungen von Sitte und Anstand, während ein dritter Gedichtskreis die Umwandlung persönlicher Liebes- und Lebenserfahrung bezeugt.[12]

Ob und wieweit Lessings Dichtung Beispiele "echter Liebes- und Lebenserfahrung ohne anakreontischen Scherz" enthält, soll hier jedoch gar nicht festgestellt werden.[13] Zweifellos gehört auch die Distanzierung der *Vorrede* zur Tradition anakreontischer Liedschöpfung, um die Diskrepanz zwischen Dichtung und Wahrheit zu betonen. In diesem Bewußtsein aber verbirgt sich gerade die dichterische Umformung der Realwelt, die der Literaturforschung von Interesse ist. Daß Lessing selbst diesen Wert der Dichtung erkannte, zeigt sich an seiner Einschätzung Rousseaus in den *Rettungen des Horaz*, die hier aufgrund ihrer Thematik herangezogen werden soll: "Man soll den Rousseau einsmals gefragt haben, wie es möglich sei, daß er eben sowohl die unzüchtigsten Sinnschriften, als die göttlichsten Psalme machen könne? Rousseau soll geantwortet haben: er verfertige jene eben sowohl ohne Ruchlosigkeit, als diese ohne Andacht. Seine Antwort ist vielleicht zu aufrichtig gewesen, obgleich dem Genie eines Dichters vollkommen gemäß" (Gö 3: 618-19).

---

[12]Pelters, 107.
[13]Pelters, 110.

Unsere Analyse befaßt sich jedoch nicht allein mit den anakreontischen Liedern Lessings, die ja nur etwas mehr als ein Drittel seiner Lyrik ausmachen, sondern ebenso mit den Epigrammen und den lyrisch gefaßten Fabeln, bei denen die Themenbereiche prinzipiell unbeschränkt sind und die außerordentlich viel Kritisches, Polemisches und Spottendes beinhalten.[14] Was bereits beim ersten Lesen der Gedichte auffällt, ist die erstaunliche Gegenwartsbezogenheit der Aussage und die keineswegs oberflächliche Durchleuchtung von Umwelt und Mitmenschen, die - von Lessing völlig richtig erkannt - oftmals in ihren falschen Masken und gängigen Vorurteilen entlarvt und bloßgestellt werden. Daß Lessing selbst; abgesehen von seiner ambiguosen *Vorrede* , seine lyrischen Beiträge behauptet sehen will, läßt er in seinen *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm* erkennen. Dort macht er dieses nämlich zum "sinnreichste[n] von allen Gedichten," dessen wichtigste Charakteristik nicht die Kürze, sondern vielmehr der sich in dem *acumen* - der Pointe - verbergende Witz ist (Gö 5: 451). Eindeutig bleibt somit gerade das Sinngedicht auf Wirkung gerichtet und nicht auf passive Reflexion des Lesers über die "Aufwallungen" des Dichters. Unter den hier bei der thematisch etwas abweichenden Erörterung festgestellten Prämissen, die stets im Auge zu behalten sind, läßt sich nun auch die Lyrik Lessings auf den Diskussionskreis Familie und Individuum hin untersuchen.

B. Individuum und Familie in zwölf "lyrischen Kunststückchen"

In dem zweistrophigen Sinngedicht "Das Mädchen" beschreibt Lessing eine Idealfrau, die zu besitzen "eingesegnet sein, und Weib und Hausstand haben" heißt.[15] In der ersten Strophe wird in 15 ungleich langen Verszeilen mit nicht völlig reinem Reim

---

[14]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 160.

[15]G. E. Lessing, *Werke* , Hrsg. Herbert G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1970)1: 26-27. Alle weiteren Zitate aus Gedichten, Liedern, Oden und Fabeln sind dieser Ausgabe (Bd. 1) entnommen und im Text mit zunächst Seitenzahl, bei folgenden Zitierungen soweit erforderlich mit Strophen- und Versangabe versehen.

dargestellt, wie das sich vom Dichter gewünschte Mädchen auszusehen habe. Jung, schön, mit heiterem Wesen, schlankem "Wuchse" (I: V.4), aber nicht ohne Vernunft gleicht sie der vollkommenen Euphrosyne von Gottscheds *Biederman* wie auch der schalkhaften und forschen Minna. Die Tatsache, daß das Fräulein bei allem eitel und recht schwatzhaft bleibt - immerhin ist alles, was es so "fleißig liest" (I: V.7), nichts anderes als der Spiegel und wird kaum etwas, von all den "tausend Sachen," die sie "spricht und spricht" (I: V.11), von ihr selbst verstanden -, scheint den Dichter wenig zu stören, denn "es spricht mit Lachen,/Und kann sehr reizend lachen" (I: V.14-15). Der scherzhafte Ton täuscht nicht darüber hinweg, daß hier wenig anderes als die belle ignorante beschrieben wird, die, wie Orsina an anderer Stelle klagt, allein dazu dient, dem Mann zu gefallen und ihn aufzuheitern. Selbst der Dichter scheint sich über die Idealisierung der Musterfrau im Klaren zu sein, zumal er sie in der zweiten und kürzeren Strophe als "Engel/ Ohn' alle Mängel" bezeichnet (II: V.5-6). Dabei kann er sich vom Freunde, den er bei "Tugend und Verstand" die Zeit "vergähnen" lassen will (II: V.4), lossagen. Sucht der Dichter etwa diese beiden Gaben nicht? Doch scheint auch das wenig bedeutend, da ja sein Engel selbst auch ihn und seinen Haushalt 'einsegnen' wird. Und genau das wird vom lyrischen Ich erstrebt; nicht die belanglose, unbeschwerte Gemeinsamkeit, die berauschende Zusammenkunft mit dem Weib, sondern als Ziel seines Wunsches stellt sich die sehr viel ernstere Gründung einer gemeinsamen Zukunft heraus. Die Leichtigkeit des Tones beider Strophen wandelt sich in der Pointe der letzten beiden Verse in eine ernsthafte Sprache.

Diese wunschbildhafte Engelsvision in dem Gedicht "Das Mädchen" wird jedoch in dem weit kürzeren Eintrag "In ein Stammbuch, dessen Besitzer versicherte, daß sein Freund ohne Mängel und sein Mädchen ein Engel sei" aus dem Jahre 1778 direkt zurückgenommen:

Trau keinem Freunde sonder Mängel
Und lieb ein Mädchen, keinen Engel (S. 52).

Das klingt zweifellos ernüchternd, da hier die Illusion der Vollkommenheit in Frage gestellt wird und selbst vor der Bewahrung eines Wunschbildes gewarnt wird. Wer einem Engel nachstrebt, wird wohl ebenso bitter enttäuscht werden, wie derjenige, der einem sich von allen Fehlern freisprechenden Menschen Vertrauen schenkt. Sehr viel deutlicher, aber auch persönlicher, drückt sich diese Problematik in dem schon 1753 in den *Schriften* erschienenen Sinngedicht "Auf Lorchen" aus:

Lorchen heißt noch eine Jungfer. Wisset, die ihrs noch nicht wißt:
So heißt Lucifer ein Engel, ob er gleich gefallen ist (S. 32).

Das Thema ist die Tugend Lorchens, die hier nicht nur angezweifelt, sondern aufgrund der Luzifermetapher auch verspottet wird. Woher der Dichter seine Informationen hat, gibt er nicht preis, doch legt er Wert auf die Verkündung seiner Erleuchtung, die er mit dem prophetischen "Wisset" unter allen ihm zuhörenden verbreitet. Was hier recht scherzhaft angesprochen wird, stellt sich in den Dramen später als Konfliktpunkt heraus, an dem zwar nicht Lorchen, aber eine ihrer Geschlechtsgenossinnen zugrunde gehen soll. Sicherlich darf hier nur mit Vorsicht verallgemeinert werden; Lorchen steht ebensowenig für ihr Geschlecht, wie Luzifer für die Engel. Allerdings taucht dieselbe Thematik an verschiedenen Stellen auf. Auch in dem Gedicht "An die *** wird die tugendhafte Haltung der Frau kurzerhand als nicht existent herausgestellt:

Du fragst: Wer gibt für meinen Sohn
Mir einen Namen an?
Für deinen Sohn, und wessen Sohn? -
Du schweigest? - Nenn' ihn Pan (S. 19)[16]

[16]Aus einem Brief Karl Lessings vom 24. Dezember 1770 an seinen Bruder geht hervor, daß Ramler dieses Epigramm zu der hier zitierten Fassung geändert hat. Das Lessingsche Original ist unbekannt. Vgl. Karl Lessing, Brief v. 24.12.1770 an G. E. Lessing, LM 19: 431. Siehe ebenso Guthke, Anhang, Gö 2: 590.

Dieses vielzitierte Epigramm, ein Dialog zwischen einer Frau und einem zweiten, dessen Genus sich nur schwer festlegen läßt, handelt von der verzweifelten Frage einer Mutter nach dem Namen des Vaters ihres Kindes und der pointierten, scherzhaften, aber vernichtenden Antwort, er sei wohl Pan zu heißen, da er offenbar, ähnlich der mythologischen Figur, von mehreren Freiern gezeugt wurde. Stand, Stellung, Name, Beruf und finanzielle Lage der Mutter spielen hierbei keine Rolle und werden nicht thematisiert. Was allerdings ersichtlich wird, ist die Schwäche und Verwundbarkeit der Frau. Denn nicht die Frage, sondern die Antwort macht den Stachel des Epigramms aus und spiegelt ebenso wie die Frage der Sittenlosigkeit der Frau das Urteil der Gesellschaft wider. Eine ganz ähnliche Situation, aber aus völlig anderer Perspektive, ergibt sich in dem erst 1771 in die *Schriften* aufgenommenen Sinngedicht "An den Doktor ***":

> Dein Söhnchen läßt dich nie den Namen Vater hören:
> Herr Doktor ruft es dich. Ich dankte dieser Ehren! -
> Die Mutter wollt' es wohl so früh nicht lügen lehren? (S. 12).

Wer hier spricht, läßt sich nicht sagen, es könnte aber sehr wohl ein Verwandter des Doktors, welcher hinter dem Du steht, sein. Wieder steht die Tugend, diesmal die Ehetreue der Frau, zur Diskussion. Doch handelt es sich in diesem Gedicht sehr viel eher um eine spekulative Aussage, die sich allein darauf stützt, daß das Kind den Vater mit dem Berufstitel ruft. Die letzte Verszeile endet als Frage, die eine Antwort offen läßt, aber suggeriert. Der Vater kommt nicht zu Wort, und auch sonst werden keine Aussagen über das Ehe- und Familienleben gemacht. Soll etwa der Mann nur aufgestachelt werden? Wenn, dann sicherlich auf Kosten der Ehefrau und Mutter, die nicht zu Wort kommen kann. Lessing bleibt hier zwar weniger "beißend" und "frei" als in dem zuvor beschriebenen Gedicht, doch steht wiederum die Infragestellung der Tugendhaftigkeit der Frau im Raum.[17]

---

[17] Die hier zitierten Begriffe verwendet Lessing selber. Vgl. Vorrede zu den *Schriften*, LM 5: 36.

In dem Sinngedicht "Auf den Mnemon" befaßt sich der Dichter wieder mit dem Thema der unehelichen Geburt, dessen hier nun schon alltäglich und wenig befremdlich scheinende Problematik allerdings von der Seite des Kindes- mittlerweile ein Greis - durchleuchtet wird (S. 12-13). In elf Zeilen werden nun zunächst die Erinnerungen des Greises erwähnt, seine "Kinderpossen" (V.3), seine Liebschaften; kurz, alles "bis an die Ammenbrust/ Ist was er litt und tat, ihm alles noch bewußt" (V.6-7). Ob Mnemons Memoiren der Wahrheit entsprechen, stellt auch der Sprecher in Frage, doch spielt die Aufrichtigkeit nur eine unwesentliche Rolle. Die hier wichtigere Aussage kommt mit dem "Stachel" und dem "leichte[n] Pfeil," wie Barner sie für das Lessingsche Epigramm typisch hält, erst in den abschließenden Verszeilen, in denen der Dichter bekennt:[18]

> Ich glaub' indessen,
> Die Zeit ist ihm noch unvergessen,
> Als seine Mutter Dorilis
> Noch nicht nach seinem Vater hieß (S. 13: V.8-11).

Auf das Positive der Einführung folgt der Makel auf dem Frack des Mnemon, nämlich die uneheliche Geburt und die späte Heirat der Mutter. Wieder lassen sich keine Aussagen über die Familiensoziologie Mnemons machen, doch auch hier zeigt sich eben in der Pointe des Dichters sowohl die Schärfe des "Pfeils" als auch die Verwundbarkeit und Hilflosigkeit des Opfers, das auf diesen Angriff nichts zu erwidern hat. Der Bastard bleibt bis zum Tode unehelich geboren, und selbst wenn er ja nun nach dem Vater heißt, kann der Dichter ihm diesen Makel vorhalten. Die Tatsache, daß Mnemon ein Greis ist, weist allerdings auf die Bedeutung der Zeitspanne hin, die der Dichter geschickt einbaut. Denn die ihm noch unvergessene Zeit liegt in der Epoche einer Generation, die sich so gern über die Gegenwart des Dichters hinweghebt und dessen eigene Generation zurechtweist. Worauf Lessing mit

---

[18]Wilfried Barner, "Vergnügen, Erkenntnis, Kritik. Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit", *Gymnasium* 92 (1985): 366.

Mnemon deutet, ist das Laster der Eltern und Großeltern, ist die Unvergänglichkeit und Zeitlosigkeit der Sündentat.

Daß zum Laster aber zwei gehören, daß an der hier erwähnten Sündentat beide Geschlechter Teil haben, geht aus dem Gedicht "An den Trill" hervor:

> Bald willst du, Trill, und bald willst du dich nicht beweiben:
> Bald dünkt dichs gut, bald nicht, ein Hagestolz zu bleiben.
> Ich soll dir raten? Wohl! Tu, was dein Vater tat:
> Bleib frei; heirate nicht! - Da hast du meinen Rat (S. 29).

Im Vordergrund steht das lyrische Du, auf Trill bezogen, dem der Dichter in seiner Unentschlossenheit zuredet. Dabei findet sich an dessen Rat ein Haken, der zum Weiterdenken zwingt: Trill selbst wurde, was nun nicht mehr erstaunt, ebenso wie seine oben zitierten Vorgänger unehelich geboren und hat ganz offensichtlich auf den Vater verzichten müssen. Was mag nun die Unentschlossenheit Trills hervorrufen? Will er vielleicht seinen Kindern einen Vater geben und fürchtet dabei die Ehe? Ist es die Untugend der Frau, ihre Lasterhaftigkeit oder bloß die Angst vor der Bindung, vor der Verantwortung und der mit Familie und Vaterschaft verbundenen Verpflichtung - der ein Mann zu Lessings Zeiten in außerehelicher Stellung leicht entgehen konnte -, die den Dichter den negativen Rat geben läßt? Was immer die Antwort sein mag, läßt der Dichter offen, doch relativiert sich sein so überzeugend und wohlgemeinter Rat gleich selbst, da Trill, wenn er ihn befolgt, den "Makel", der schon Mnemon bis zum Greisenalter verfolgte, seinerseits fortpflanzen wird. Interessant bleibt hier die Perspektive der Männer, denn auf sie, nicht auf die Tugend der Frau, richten sich die wenigen Verse des Epigramms.

Auch in der in Verse gesetzten Fabel "Das Muster der Ehen" erhält der Leser kein einseitiges Bild des Lasters (vgl. S. 200). Nicht etwa, daß es hier nicht vorliegt, wie die ersten Verszeilen vermuten lassen: "Ein rares Beispiel will ich singen,/ Wobei die Welt erstaunen wird" (I: V.1-2), wo doch selbst vom Dichter der Glaube im Publikum vorausgesetzt wird, daß

"alle Ehen Zwietracht bringen" (I: V.3). Aber nun erst werden die Spannung und das Interesse des Lesers erweckt, indem der Dichter gegen den Glauben der Zeit angeht: denn "jeder irrt" (I: V.4). Tatsächlich sieht das lyrische Ich das "Muster aller Ehen" und damit das von allen Eheleuten gewünschte Ideal vor Augen. "Still" lebt sie - wie das Subjekt in der ersten Zeile der zweiten Strophe von der insgesamt vierstrophigen Fabel bekennt - die Musterehe, wie eine "Sommernacht" (II: V.2). Dabei ist weder die "Frau [...] ein Engel" (III: V.1) noch der Mann ein "Heiliger". Der Dichter besteht auf der Diesseitigkeit seiner Wahrnehmung, völlig im Gegensatz zur Irrealität des Frauenwunschbildes im zu Anfang zitierten Gedicht: "Es hatte jedes seine Mängel./ Denn niemand ist von allen leer" (III: V.3-4). Erstaunlich bleibt allerdings, daß der Dichter offenbar selbst von der Seltenheit, ja Einmaligkeit seiner Musterehe derart überzeugt ist und auch den Glauben an die Nicht-Existenz dieser beim Publikum so sehr voraussetzt, daß er, ähnlich wie in der zweiten Strophe - wo er befürchtete, zum "frechen Lügner" gemacht zu werden (II: V.4) -, in der vierten und letzten Strophe mit "Spöttern" rechnet (IV: V.1). Kein Mensch, auch nicht das sich so hervorhebende Bürgertum, glaubt nach dem Dichter an eine harmonische und konfliktfreie Ehe, hat doch jeder seine Fehler. So fragt auch die letzte Strophe danach, wie "diese Wunder möglich sind?" (IV: V.2). Und wie im Sinngedicht bleibt das *acumen* auf den abschließenden Vers gespart, wo sich der Knoten mit einem Aha-Effekt auflöst und sich der Lessingsche Witz preisgibt: "Der Mann war taub, die Frau war blind" (IV: V.4). Tatsächlich verbirgt sich hier ein Musterbild; was er nicht hört und sie nicht sieht, wird sicherlich keine Konflikte hervorrufen und kann die Harmonie der Beziehung bewahren, ohne aber das Laster an sich aufgeben zu müssen. Hierin enthält die Fabel Anakreontisches: sündigen können und sündigen dürfen, Wein und Weib genießen wollen, ohne auf unmittelbare Strafe oder Ahndung rechnen zu brauchen; ein Zustand wie außerhalb und dennoch innerhalb der Ehe. Was hier bereits erstaunt, ist die allmähliche Behebung dessen, was in den Beispielen zuvor so abstößt: die

langsame Verabschiedung der einseitigen Verdammung und Erniedrigung der Frau und der tendenziöse Abbau der auf den heutigen Leser so störend wirkenden männlich-chauvinistischen Haltung des Dichters.

Wie es nun in einer Ehe eines Nicht-Tauben und einer Nicht-Blinden aussieht, stellt Lessing typisiert in dem zusammen mit der zuvor zitierten Fabel in den *Schriften* (1753) veröffentlichten Lied "Die Haushaltung" dar (S. 71). Es handelt sich bei diesem anakreontischen Lied um ein Gespräch, das in zwei sechszeiligen, gereimten Strophen mit ungleicher Verslänge den Streit und die Laster der Eheleute vorstellt, wie sie zuvor die Blindheit und Taubheit zu überspielen vermochte:

> Zankst du schon wieder? sprach Hans Lau
> Zu seiner lieben Ehefrau.
> »Versoffner, unverschämter Mann« ---
> Geduld, mein Kind, ich zieh' mich an --
> »Wo nun schon wieder hin?« Zu Weine.
> Zank' du alleine
>
> »Du gehst? -- Verdammtes Kaffeehaus!
> Ja! blieb' er nur die Nacht nicht aus.
> Gott! ich soll so verlassen sein? -
> Wer pocht? -- Herr Nachbar? -- nur herein!
> Mein böser Teufel ist zu Weine:
> Wir sind alleine.«

Drei Themen werden hier entwickelt, von denen zwei durchaus als stereotyp betrachtet werden dürfen: die Zänkerei der Frau und die Trunksucht des Mannes. Zunächst scheint natürlich die Frau das "böse Weib" zu sein, deren Laster nur die Flucht des Mannes zur Flasche zur Folge hat. Und in der Tat bewahrt er die Ruhe, als sie zänkisch um ihn wettert. "Geduld, mein Kind, ich zieh' mich an" - "und du bist mich los," wird impliziert. Die Alltäglichkeit der Situation, die Häufigkeit seiner Flucht in die Abwesenheit, drückt sich dabei ebenso in seiner geübten Geduld wie in ihrem "schon wieder" aus. Wie sehr das zänkische Weib nun ihrerseits das Spiel weitertreibt, weiß dann wohl der lauernde Nachbar, dem sie sogleich die Türen öffnet, am besten zu sagen. Doch ermöglicht das zweite und

konzentriertere Lesen des Liedes einen tieferen Einblick in das Familienverhältnis dieser Haushaltung. Dabei fällt auf, daß ja nicht nur *sie*, sondern auch *er* zum Konflikt beitragen. Sein ständiger Gang zum Kaffeehaus wiegt immerhin genauso schwer wie die Zänkerei seiner Frau, - und wer weiß, was nun genau die Ursache ihrer Streitsucht ist.

Dies kann hier auch unermittelt bleiben, zumal die zwei Strophen völlig ausreichen, den Problemkreis aufzuzeigen, aus dem es für beide keinen Ausweg gibt. Zunächst scheint die dem Mann einzig mögliche Ausflucht in die Kneipe die alleinige, selbstverständliche und vom Lesepublikum als "typisch" erkannte Reaktion des vertriebenen Ehemannes zu sein. Seine Frau mochte wohl nicht länger auf den Nachbarn warten. Dabei wird jedoch vergessen, daß auch sein Laster, seine Trunksucht, eine Reaktion zur Folge hat, die nicht unbedingt von vornherein erwünscht war. Denn, wie die zweite Zeile der zweiten Strophe preisgibt, wünscht sich die Frau nicht den Mann von nebenan, sondern den, der im Wirtshaus trinkt. Damit scheint auch der Ausruf "Gott! ich soll so verlassen sein?" weniger eine rhetorische Frage, als warte sie auf das Pochen an der Tür, als vielmehr ein echter und ernstgemeinter Ausruf der, wenn auch nur kurzen und rasch vergessenen, Verzweiflung einer Alleingelassenen. Der sich freuende und von all dem Zwist profitierende Nachbar weiß ebenso über die Haushaltung seiner Nächsten Bescheid, ließ er doch nicht lange auf sein Pochen warten. Hiermit aber zeigt sich neben der stereotypen Lasterverteilung die Möglichkeit einer tieferen Sinnerfassung selbst eines anakreontischen Liedes. Ohne an dieser Stelle das Lied überinterpretieren und mit Todesernst erfassen zu wollen, stellt sich wiederum heraus, daß weder Tugend noch Laster einseitig gemünzt sind. In der hier erwähnten Haushaltung finden sich zwei Perspektiven und Laster, die beide eine Reaktion des Gegenübers bewirken.

Diese Auffächerung des Lasters läßt sich in anderen Gedichten nur schwerlich feststellen. So wird in dem frühen Zweizeiler "Auf Frau Trix," der wohl erst in den *Sämtlichen*

Schriften von 1771 in die Sammlung der Epigramme aufgenommen wurde, der Ehebruch der Frau durch die Blume thematisiert.[19]

> Frau Trix besucht sehr oft den jungen Doktor Klette.
> Argwohnet nichts! Ihr Mann liegt wirklich krank zu Bette (S. 14).

Des Lesers Argwohn wird natürlich nicht durch die Entschärfungsformel "Argwohnet nichts" getilgt, sondern gerade erst erweckt und auf Frau Trix gelenkt. Die Frage, was sie denn beim Doktor zu suchen habe, wo doch ihr Mann krank liegt, erklärt sich hierdurch nun von selbst. Dennoch bleibt bei aller negativen Implikation eine Doppeldeutigkeit bestehen, die sich schon in anderen Epigrammen feststellen ließ. So etwa in dem ebenso erst in die *Sämtlichen Schriften* aufgenommenen Gedicht "Das böse Weib" (S. 18). Auch hier richtet sich der Dichter aus der Sicht des Mannes gegen die Frau, aber auch gegen die Institution der Ehe überhaupt. Dabei gelten beide als ein nicht zu entrinnendes Joch des Mannes. Aber auch diese zwei Verse erlauben mehrere Deutungen. Sicherlich hält sich jeder Mann für den ärmsten alle Tröpfe, der mit dem "einzig" bösen Weib geschlagen ist. Auf des Nachbars Feld steht das Korn ja immer besser - eine notwendige Folgerung des auf sich bezogenen Superlativs. Damit aber werden nicht bloß alle Frauen gleichermaßen "böse" oder "gut" in einem Topf zusammengeworfen, sondern auch die Ansichten der Männer verallgemeinert und relativiert. Denn was dem einen ein Absolutum scheint, ist dem anderen das geringere Übel, da er ja immer sein eigenes Los für das ärgste

---

[19]Die genaue Datierung dieses Epigrammes kann kaum festgestellt werden. Zwar erschien es erst in den *Sämtlichen Schriften*, doch stammt es vermutlich aus den frühen fünfziger Jahren. Lessing selbst erwähnt in einem Brief an Ramler, daß er zur 1771 geplanten Ausgabe der *Schriften* unter seinen "alten Papieren noch eine ziemliche Anzahl gefunden habe, die nicht gedruckt" seien. Zwar waren einige der seit dem ersten Teil der *Schriften* hinzugekommenen Werke in verschiedenen Zeitungen veröffentlicht worden, doch lassen sich zu diesem Gedicht keine Nachweise hierzu finden. Vgl. G. E. Lessing, Brief an Ramler vom 16.12.1770, LM 17: 357. Siehe ebenso Guthke, Anhang, Gö 2: 587.

hält. Mit der totalen Boshaftigkeit kann es demnach kaum so weit her sein, wie es oberflächlich vorkommt.

Diese versteckte Relativierung wurde bisher ebenso wenig erkannt, wie die Verteufelung der Frau und die vermeinte chauvinistische Haltung des Dichters kritiklos hingenommen wurde. Schon Eva König beklagt sich in einem Brief vom 10. Oktober 1771 über die geringe Stellung, die ihrem Geschlecht in der Lyrik ihres Verlobten und späteren Ehemannes zukommt, und sieht sich hierdurch in ihrem Glauben bestätigt, daß Lessing ein Feind des Weiblichen sei:

> [...] eben lege ich Ihre Sinngedichte aus den Händen, und bin in meiner längst gehegten Meinung - Sie seyen ein Erzweiberfeind, nun völlig bestärket. Ist es aber nicht recht gottlos, daß Sie uns bey allen Gelegenheiten so herunter machen! Sie müssen an verzweifelt böse Weiber gerathen seyn. Ist dieses, so verzeihe ich Ihnen; sonst aber müssen Sie wahrhaftig! für alle die Bosheit, so Sie an uns ausüben, noch gestrafet werden. Das Mädchen, das Sie sich wünschen, sollen Sie wenigstens nie finden.[20]

Diese Einschätzung der Lessingschen Lyrik findet sich noch bei den Interpreten dieses Jahrhunderts. Auch Beate Sturgess sieht in den Gedichten einen anderen Lessing, den sie sich für ihre These wünscht, wobei auch sie Hildebrandts Ansicht übernimmt, Lessing habe wie "ein ausgemachter Frauen- oder zumindest Mädchenheld, eine Mischung aus Casanova und Weiberfeind, Papagallo und Seelenkenner zugleich, Zyniker und Genüßling in einem" gereimt.[21] Bei dieser Deutung wird jedoch übersehen, daß Lessing durchaus nicht an der Oberfläche des traditionell-stereotypen, männlich-chauvinistischen Frauenbildes seiner Zeit haften bleibt, sondern immer wieder seine negative Darstellung relativiert und damit auch die Vorstellung des "bösen" und "sündhaften" Weibes als Vorurteil entlarvt.

---

[20] Eva König, Brief an G.E. Lessing vom 10.10.1771, LM 20: 66.

[21] Dieter Hildebrandt, *Lessing. Biographie einer Emanzipation* (München: Hanser, 1979) 61. Siehe auch Sturgess, 61.

Ganz deutlich wird dies etwa im zweiten Teil des Sinngedichtes "Auf den Salomon," das bereits im ersten Teil der *Schriften* unter "Auf ebendenselben" erschien:

> Daß unter Tausenden ein weiser Mann
> Kein gutes Weibchen finden kann:
> Das wundert mich recht sehr.
> Doch wundert mich noch mehr,
> Daß, unter Tausenden, ein weiser Mann
> Nicht Eine gut sich machen kann (S. 18).

Das sechszeilige Gedicht mit Paarreim besteht aus zwei Teilen und zeigt deutlich die von Vavasseur getroffene und von Lessing übernommene Unterscheidung der Epigrammteile in die *expositio* und *conclusio*.[22] Thematisiert wird Salomos Ausspruch "Daß unter Tausenden kein gutes Weib zu finden" ist (S. 17), worüber sich der Dichter selbst verwundert. So erscheint die *expositio* noch ganz im Sinne der Tradition, die an der Frau nicht viel Gutes läßt und selbst die Tatsache verneint, daß ein "gutes Weibchen" überhaupt existiert. In der vierten Verszeile hebt der Dichter zunächst die Spannung, geht er doch bereits hier zur *conclusio* über, ohne dabei seine Gedanken völlig preiszugeben. Und erst in den abschließenden Zeilen folgt die Pointe: nicht die Frau, sondern der Mann wird ihm zum Rätsel. *Er* ist das Subjekt der Aussage und *er* wird zum Problem des Problems. Denn der Mann macht es unmöglich, daß die Frau zur "guten" und "rechten" Ehefrau für ihn wird. Ob es die Erwartungen des Mannes sind, die er zu hoch schraubt - man denke an die Perfektionsvorstellung des anfangs erwähnten Gedichtes - oder ob es sein Verhalten oder gar seine eigenen Laster sind, die die Frau vor seinen Augen zum bösen Weib werden lassen, bleibt an dieser Stelle offen. Doch rückt das Gedicht eng an die Ambiguität der Aussage in dem zuvor zitierten Epigramm "Das böse Weib" heran. Ebenso wie dort die Einstellung des Mannes zur Frau relativiert wird, wird hier selbst dem weisen Mann die

---

[22] G. E. Lessing, *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten*, Gö 5: 425. Vgl. ebenso Barner, *Vergnügen, Erkenntnis, Kritik*, 364-65.

Fähigkeit abgesprochen, auch in Einer "Unter Tausenden" das Gute zu erkennen. Das Vorurteil der "bösen" Frau entdeckt sich nicht durch ihre Aufwertung , sondern es entlarvt sich selbst in der Einbildung des weisen Mannes. Bei all der Hochmut des Mannes, der sich seit Jahrtausenden über die Frau erhebt, scheint auch das Verwundern des Dichters über die tatsächliche Weisheit des Weisen kaum befremdlich.

In dem Lied "Das aufgehobene Gebot" ändert sich nicht bloß die Perspektive des Dichters, sondern auch die Thematik des Frauenbildes (vgl. S. 70). Das Lied, von Liebe und Wein handelnd, kann seine Zugehörigkeit zur Anakreontik kaum verleugnen und zeigt zweifellos einige von den "Aufwallungen einer leichtsinnigen Moral" (LM 5: 34), von denen Lessing sich in seiner Vorrede zu distanzieren sucht. Trotz der stereotypen Aufteilung des Lasterschemas - Frau liebt, Mann trinkt - und der anakreontischen Unbeschwertheit, mit der sich die Figuren über ihre Leidenschaften hinwegheben, soll das Lied in dieser Untersuchung nicht vernachlässigt werden, weil sich hier nicht Mann und Ehefrau, sondern Bruder und Schwester und mit ihnen völlig neue, bisher nicht erörterte Erwartungen gegenüberstehen. Das Lied erschien bereits in der 1751 publizierten Sammlung der *Kleinigkeiten* und wurde auch in die späteren *Schriften* wieder aufgenommen.[23] Es handelt sich um ein Gespräch zwischen Geschwistern, die in Abwesenheit der Eltern zu ihren Leidenschaften Stellung nehmen. Das Lied hat einen ungewöhnlichen Aufbau, der allerdings die Aussage des Liedes strukturell widerspiegelt. In den ersten beiden Strophen, die mit je vier gleichlangen, gereimten Verszeilen zuerst die Schwester, dann den Bruder zu Wort kommen lassen, erinnern sich beide Geschwister zunächst an ihre Tugendpflichten: Trinken und Lieben fallen noch in den Rahmen des erlaubten Vergnügens, doch *Be* trinken und *Ver* lieben werden tabuisiert. Auf die Pflichtmahnung in den streng aufgebauten ersten Strophen folgt die Infragestellung des Tugendgebots in den sich nun in Einzeiler

[23]Guthke, Anhang, Gö 2: 597-601.

auflösenden Strophen, wobei die Tugendstrenge als Gemüts- und Sinnestöter entlarvt wird: "Bruder! ich mich nicht verlieben?" Doch nicht allein das Pflichtgebot, sondern auch der Anspruch des Gegenübers auf das Ich wird in Frage gestellt: "Wie verlangst du das von mir?" Die Wiederholung dieser Motive, der Pflicht, der Tugend, der Leidenschaft, der Mahnung, aber auch der Behauptung des Ich gegenüber dem anderen Geschwister zeigt, daß der Dichter hier mit Worten, Empfindungen und Neigungen, ja selbst mit dem von der Anakreontik verherrlichten Trinken und Lieben spielerisch umgeht. Beides macht keinen Spaß und verliert jeden Reiz, wenn es nicht völlig ausgekostet werden darf, wenn die Jugend nicht aufs Ganze gehen darf. Auf diese Erkenntnis, an die sich Bruder und Schwester erinnern, folgt die totale Absage, der ernüchternde Verzicht auf den Spaß überhaupt: "Lieber mag ich gar nicht lieben," "Lieber mag ich gar nicht trinken." Doch das kommt natürlich nicht in Frage, und weil es hier keine andere Richtschnur als die geschwisterliche Pflichtmahnung gibt, weil hier keine Tugendrichter, wie etwa die Eltern im Wege stehen, kann nun kurzerhand das Gebot aufgehoben werden: "BEIDE. Geh nur, ich erlaub' es dir." Der geschwisterliche Friede beruht auf dem Motto 'ich gehe meinen, du deinen Weg' und dem Leitspruch 'wenn du still bist, sag' ich auch nichts' und weist auf das ungeschriebene Familiengesetz der Gleichheit unter Geschwistern, welches besagt, das eine könne und solle nichts haben, was das andere nicht auch hat.

Interessant ist das Lied im Rahmen dieser Untersuchung, weil es ein natürliches und ungezwungenes, ein auf sich selbst gestelltes Verhältnis zweier Geschwister, ohne elterliche oder vormundschaftliche Aufsicht, widerspiegelt. Die verinnerlichten Normen des tugendhaften und entsagenden Daseins zeigen sich in den zwei streng aufgebauten, vierzeiligen Strophen des Gedichtanfanges. Denn in beiden Fällen wollen sich nicht Bruder und Schwester gegenüberstehen; vielmehr wollen beide sich zum Tugendrichter des anderen erheben und sich mahnende Vormundschaft aneignen: "Lerne von mir deine

Pflicht" (I: V.2 u. II: V.2). Der Anspruch, Vorbild des anderen sein zu wollen, wird zunächst in der Gegenüberstellung der Laster relativiert und erst dann völlig zurückgenommen, als beiden klar wird, daß die Pflichterfüllung des Gegenübers auf das Ich zurückfällt und die persönliche Entsagung mit einbezieht. Das nun rasch gefällte Urteil der sich selbst ernannten Vormünder kann natürlich im Rahmen der anakreontischen Dichtung nur positiv ausfallen; immerhin sollen ja Weib und Gesang und die Lust am Leben, das carpe diem, gespriesen werden. Doch soll zu dieser, nur im anakreontischen Rahmen möglichen letzten Verszeile, die unterschiedliche Deutungen und Spekulationen zuläßt, bemerkt sein, daß es sich hierbei keineswegs um ein bloßes Selbstbekenntnis zum Laster handelt, wenngleich der Konflikt nur in der Entscheidung gegen die Tugend aufgelöst scheint. Zwar herrscht am Ende eine ähnliche Situation wie in dem Gedicht "Muster der Ehe," wo nur Blindheit und Taubheit die Harmonie bewahren konnten, doch wird hier in der Argumentationsweise der Geschwister viel eher die Schwierigkeit gezeigt, Vorbild, Vormund und mahnender Tugendrichter in einem zu sein, wenn man selbst kämpft, den Reizen der Welt zu widerstehen, als daß die Leichtfüßigkeit der Jugend angeprangert wird.

Doch soll die Bedeutung dieser letzten Verszeile, die, wie der Titel sagt, das Gebot aufhebt, nicht überbetont und an dieser Stelle nicht weiter untersucht werden. Vielmehr sei abschließend noch auf ein anderes Lied Lessings verwiesen, welches nicht die Aufhebung eines Gebotes darstellt, sondern das Nichtvorhandensein der reinen Tugend in der Welt als ein Faktum erklärt. In "Die Einwohner des Mondes" (vgl. S. 107) wird die Illusion einer heilen Welt gänzlich zerschlagen. Bei dem Aufbau dieses 29 Verszeilen umfassenden, schon in den *Kleinigkeiten* erschienenen Liedes wendet Lessing die gleiche Erzählstruktur wie bei den Sinngedichten an. Dabei wird die Spannung des Lesers "mehr oder weniger hingehalten," um "mit eins" befriedigt zu werden.[24] Das "Hinhalten" ist die lange

[24]G. E. Lessing, *Über das Epigramm*, Gö 5: 424.

Beschreibung der heilen, tugendhaften, konfliktfreien Welt: Keine kritische oder polemische Bemerkung begleitet die Aufzählung der "Sachen,/ Die unsern Zeiten Ehre machen" (V. 26-27). Weder Kirchliches noch Weltliches bleibt unerwähnt, und selbst die Dichtung wird Bestandteil vom Ganzen der Welt:

> Die Mägdchen, die in sechzehn Jahren,
> Noch nicht das leckre Glück erfahren,
> Wozu sie ihre Mütter sparen; [...]
> Das Weib, das nie sich aus den Schranken
> Der ehelichen Pflicht entfernt, [...]
> Der Dichter, welcher nie gelogen,
> Dem stets der Reim, und niemals er,
> Dem lieben Reime nachgezogen;
> Der Pfaffe, der stolz auf sein Amt,
> Um Kleinigkeiten nicht verdammt, [...]
> Ein Arzt, der keinen tod gemacht;
> Der Krieger, der mehr kämpft als fluchet; [...] (V. 1-21)

Nach dieser Auflistung erfolgt, wie erwartet, der vernichtende Schlag der diesseitigen Ehre: die Entlarvung der Tugend, die Bloßstellung der gesamten Gruppe der Ehrenbürger und die Vernichtung der Illusion des perfekten Indidviduums:

> Und hundert andre schöne Sachen,
> Die unsern Zeiten Ehre machen:
> Wo trifft man die? -- Vielieicht im Mond,
> Wo jedes Hirngespinste wohnt (V. 26-29).

Was der Dichter in der Lyrik als unmöglich hinstellt, werden die Figuren in der Dramatik später mit dem Leben zu verfechten suchen. Die Warnungen der Mütter werden ebenso zum Hirngespinst wie ihr Glaube an die Tugend der Tochter und die Frömmigkeit der Nachbarin. So sehr das Gedicht mit seinem ernsten Weltblick aus dem Rahmen der anakreontischen Leichtherzigkeit und Unbesonnenheit, die es umringt, herausfällt, so eng grenzt es an die Thematik der den Dramen zugrundeliegenden Fragen der Wertvorstellungen von Individuum, Familie und Gesellschaft. Das Ideal der Reinheit ist vorhanden, leuchtet auf und scheitert an der Hinfälligkeit des Menschen. Nicht eine

pessimistische, wertvernichtende Weltanschauung wird vom Dichter preisgegeben, sondern ein Teil der Alltagsrealität, vor welcher der ehrbare Bürger so gern die Augen verschließt, über dessen sündhafte Niederschläge sich der Tugendrichter selbst stets hinwegzuheben weiß. Sicherlich erscheint die Welt hier wohl dunkler als sie tatsächlich ist, und zweifellos wird auch hier das Laster selbst wieder in typischer Weise den Individuen zugeschrieben. Doch geht es hier im wesentlichen weniger um die Darstellung der Menschen und die Zuordnung der Leidenschaften als um die Ernüchterung des idealisierten Weltbildes und um die versteckte Einschränkung der Erwartung, anhand von festgeschraubten Tugendsystemen aus der Gegenwart ein Utopia zu formen.

Wenn die Gedichte für Barner "eine für Lessing bezeichnende Annäherung an vorgefundene Realitäten des 'Lebens'" signalisieren, dann läßt sich diese Aussage anhand des Liedes "Die Einwohner des Mondes" sicherlich bestätigen.[25] Mit Bestimmtheit darf an dieser Stelle auch das noch immer umgehende negative Bild des Lyrikers Lessing beiseite geschoben werden. Denn im Rückblick auf die erörterten Lieder und Epigramme ergibt sich keineswegs ein einseitiges Porträt des auch-Anakreontikers Lessing. Vielmehr zeigt sich ein Zusammenspiel von Empfindung, Daseinsfreude und Intellekt, die alle zum Teil in "spielerischer Ironie" verarbeitet werden.[26] Auch die Vorstellung der im Dichter verkörperten "Mischung aus Casanova und Weiberfeind" muß an dieser Stelle entschärft werden. Zwar muß zugegeben werden, daß Lessing in seinen anakreontischen Gedichten der Tradition keineswegs nachsteht, doch darf das kaum seine gesamte Lyrik entwerten. Denn selbst dort, wo man nichts als das Preisen von Wein, Weib und Gesang erwartet, findet man zum Teil die Welt noch sehr viel tiefer reflektiert, als der erste Eindruck glauben macht. Ebenso wie so oft in seinen kritischen Schriften, zeigt Lessing auch in der Lyrik beide Seiten des Daseins.

---

[25]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 158.
[26]Pelters, 107.

Nicht nur die Frau wird vermarktet, sondern auch die Vermarktung selbst wird durchleuchtet. Darüber hinaus ergeben sich aus der Lyrik Lessings, wie sich im letzten Gedicht herausstellt, Einblicke in ein Weltverständnis, die das Bemühen, "aufklärerische Vernunft zur Geltung zu bringen," deutlich zeigen.[27] Im Rahmen dieser Untersuchung muß jedoch besonders festgehalten werden, daß Lessing auch in seiner Lyrik grundwegs die Existenz des reinen, fehlerfreien, tugendhaften Menschen und das Vorkommen der harmonischen, konfliktfreien Partnerschaft und Gesellschaft verneint und schon hier vor der Vertiefung aller Idealisierung von Mensch und Tugend warnt; eine Erkenntnis, die sich auch über das Lessingsche Dramenwerk erstreckt.

---

[27]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 162.

III. Die frühen Komödien

A. Einführung

Wenn auch nicht im gleichen Ausmaße wie die Lyrik, so hat man doch die frühen Komödien, die in fünf Abschnitten in diesem Kapitel behandelt werden sollen, in der Forschung in bemerkenswerter Weise bisher vernachlässigt. Auch im dramatischen Frühwerk Lessings läßt sich der Vorwurf einer fast undurchdringbaren Mischung aus "Traditionsgebundenheit und Neuerung," das heißt aus traditionellen Komödienmotiven der frühen Aufklärung und thematisch-dramaturgischen Neuschöpfungen Lessings, kaum verwerfen.[1] Doch diese Ambivalenz von Altem und Neuem, Übernommenem und Genialem und von Kopiertem aber Kritisiertem findet sich auch noch im Werk des "reifen" Lessing und überhaupt bei den meisten Schriftstellern des 18. Jahrhunderts. Ungerechtfertigt wäre es, die frühen Lustspiele gänzlich zu vernachlässigen, da sich aufgrund der starken Verhaftung in der zeitgenössischen Komödientradition bei einer genaueren Analyse Schwierigkeiten ergeben. Denn trotz des oft schemenhaften Handlungsverlaufs, der stereotypen Haltung der auftretenden Figuren und der zum Teil grenzenlosen Übertreibung ihrer Charakterfehler, lassen sich nicht nur auf dramaturgisch-technischer Stufe, sondern auch auf sprachlicher und thematischer Ebene allzu deutlich auf das Spätwerk hinzielende Tendenzen ablesen. Dies trifft auch für die Behandlung des hier zugrundeliegenden Themas zu. Mit Ausnahme der Komödien *Damon oder die wahre Freundschaft* und *Die alte Jungfer* , die hier aus verschiedenen Gründen ausgeklammert werden sollen, spielt das familiale Leben, oder besser das Leben im Familienkreis, eine besonders große Rolle, die in den Lustspielen *Der Misogyn* und *Der Schatz* , aber auch noch in den bedeutenderen Komödien *Der junge*

[1] Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 123.

Gelehrte und *Der Freigeist* thematisch hervorgehoben wird. Problematisch scheint hierbei nur, daß sich Lessings frühe Lustspiele gerade hierin nicht im geringsten von anderen Aufklärungskomödien abheben, spielen doch auch etwa die satirischen Typenkomödien der Gottschedin, Mylius', Borkensteins, J. E. Schlegels und anderer oft im bürgerlich-familiären Milieu.

Um Lessings literarischen Beitrag zum Thema erkennbarer zu machen und es deutlicher vom traditionellen Schema der familiären Problematik - etwa die so oft inszenierte Rettung der verhinderten Glücksehe der Kaufmannstochter - abzuheben, läßt sich ein Umweg über die Komödientradition, aus der Lessing schöpft, kaum vermeiden. Die Komödie ist unter "allen Werken des Witzes, dasjenige [...], an welches ich mich am ersten gewagt habe," schreibt Lessing in seiner *Vorrede* zum dritten und vierten Teil seiner *Schriften* (LM 5: 268), und das heißt bereits in seinen Meißner Schuljahren. Wie er in einem Brief an seine Mutter aus dem Jahre 1749 gesteht, geht dem Schreiben natürlich eine eingehende Lektüre der vergangenen und gegenwärtigen Komödienliteratur voraus, durch die er sich einen großen Teil seiner Lebenserfahrung zu erwerben glaubt:

> Es mag unglaublich vorkommen, wem es will, mir haben sie sehr große Dienste gethan. Ich lernte daraus eine artige und gezwungne, eine grobe und natürliche Aufführung unterscheiden. Ich lernte wahre und falsche Tugenden daraus kennen, und die Laster eben so sehr wegen ihres lächerlichen als wegen ihrer Schändlichkeit fliehen. [...] Doch bald hätte ich den vornehmsten Nutzen, den die Lustspiele bey mir gehabt haben, vergeßen. Ich lernte mich selbst kennen, und seit der Zeit habe ich gewiß über niemanden mehr gelacht und gespottet als über mich selbst.[2]

---

[2] G. E. Lessing, Brief vom 20.01.1749 an die Mutter, LM 17: 8. Wie sehr Lessing tatsächlich seine Jugendjahre des Komödienlesens, wo er "nur die Menschen aus Büchern kannte", genossen haben muß, geht auch aus seiner *Vorrede* zum dritten und vierten Teil der *Schriften* hervor: "Theophrast, Plautus und Terenz waren meine Welt, die ich in dem engen Bezircke einer klostermäßigen Schule, mit aller Bequemlichkeit studirte -- Wie gerne wünschte ich mir diese Jahre zurück; die einzigen, in welchen ich glücklich gelebt habe" (LM 5: 268).

Sich jedoch in die Tradition der großen Komödienschreiber einzureihen, heißt auch in den vierziger Jahren noch, mit ausländischen Produktionen zu konkurrieren, zumal es in einheimischen Gebieten keine Namen wie Plautus, Terenz, Molière, Marivaux oder Destouches gibt. Allein die sächsische Typenkomödie, jene von Gottsched am lautesten proklamierte Komödienform, die in der "Nachahmung einer lasterhaften Handlung" durch deren "lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen" will, steht Lessing als deutsche Quelle zur Verfügung.[3] Ohne hier auf Einzelheiten eingehen zu wollen, darf gesagt sein, daß diese Form des Lustspiels mit der Darstellung von Figuren, die "im wesentlichen personifizierte Eigenschaften," wie der Geiz, die Pedanterie oder die Hypochondrie sind, den heutigen Leser eher einschläfern als erbauen, zumal allein schon die neunzehn von Gottsched geschaffenen Muster-Stücke in ihrer Stereotypie kaum voneinander zu unterscheiden sind.[4] Typen wie Wumshäter im *Misogyn* reihen sich hier nahtlos ein und durchbrechen von der Charakterbildung kaum die traditionelle Konvention. Eine Entsprechung in der ausländischen Literatur findet sich bedingt in der "Comédie larmoyante" Frankreichs und Englands und im auf die "Commedia dell'arte" zurückgehenden "Théâtre italien," das in der ebenfalls auf französisch gespielten Pariser "Comédie italienne" Ausprägung findet. Beide haben unzweideutig auf Lessing eingewirkt. Während sich das "Théâtre italien" durch den derben, possenhaften, selbst improvisierenden Charakter sowie den gaukelnden Harlekin von der sächsischen Typenkomödie abhebt, treten in der "Comédie larmoyante" Richard Steeles, Nivelle de la Chaussees oder, in Deutschland, Gellerts nicht lächerliche und durch Charakterfehler gebrandmarkte Figuren auf, sondern stoisch-tugendhafte, empfindsam-rührende und zur Nachahmung auffordernde Typen.[5]

---

[3]Gottsched, zitiert nach Ivo Braak, *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten*, Teil Ia, 2. Aufl. (Kiel: Hirt, 1981)156.

[4]Guthke, Anhang, Gö 2: 632.

[5]Guthke, Anhang, Gö 2: 633.

Daß Lessing bewußt aus beiden Komödienformen das Beste herauszunehmen beschloß, zeigt sich in seinen theoretischen Schriften *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* : "das *Possenspiel* will nur zum Lachen bewegen; das *weinerliche Lustspiel* will nur rühren; die wahre *Komödie* will beides" (Gö 4: 56). Und daß Lessing typische Charaktere aus beiden Lustspielarten bis zum Extrem in sein Werk aufgenommen hat, läßt sich sowohl an dem Harlekin-artigen Bäckerburschen Peter in dem Stück *Die alte Jungfer* als auch an der rührend-heroischen Aufopferungsbereitschaft Damons im Lustspiel *Damon oder die wahre Freundschaft* sehen. Dennoch treten ebenso wie in anderen Aufklärungskomödien meist Mischungen der hier dargestellten Traditionsfiguren auf die Bühne, wobei als die deutlichste Charakteristik der Aufklärungskomödie wohl die Tatsache, daß die Charaktere in jedem Sinne "Typen" bleiben, angesehen werden darf:

> Die Lustspielproduktion des jungen Lessing paßt sich in dieser Hinsicht also widerspruchslos und fast unauffällig in die Traditionen des komischen Spiels und deren zeitgenössische Amalgamierung ein. Eine gewisse Ausnahme-Stellung mag man ihr, wie es häufig geschieht, nur insofern zugestehen, als Lessing die Konventionen mit mehr »Witz« und mehr Sinn für das Komische rezipiert als die meisten seiner Zeitgenossen.[6]

Wer allerdings die frühen Komödien Lessings nur aufgrund ihrer Verhaftung in dem traditionellen Komödiengefüge in den Hintergrund drängen will, übersieht die gattungsgeschichtliche und literarhistorische Sonderstellung, die das dramatische Frühwerk der späten vierziger Jahre aufgrund seines satirischen und polemischen "Witzes", seines stets zu spürenden gesunden Menschenverstandes, der auch noch durch die oft leicht frivole Schlagfertigkeit der Lisetten hervordringt, und aufgrund seiner meisterhaften Behandlung von einer immer differenzierter werdenden Sprache der Charaktere einnimmt. Zu Recht stellen gerade hierin die Jugendlustspiele Lessings den "Höhepunkt der

---

[6]Guthke, Anhang, Gö 2: 633.

deutschen Aufklärungskomödie" dar.[7] Vor allem in den Problemkomödien *Die Juden* und *Der Freigeist* werden in Ansätzen die Überwindung der Figurentypisierung und damit die Weiterentwicklung des Genres, das seinen Höhepunkt erst mit der Komödie *Minna von Barnhelm* erreichen soll, deutlich. Und gerade weil Lessing in seinem Frühwerk die unterschiedlichsten Themen behandelt und auf zeitbedingte Probleme zurückgreift, wie die Freigeistproblematik, das ihm so lästige Gelehrtentum oder den Antisemitismus, wirken seine Lustspiele keineswegs ermüdend oder stereotyp und oft sogar nicht einmal mehr lachhaft oder komisch.[8]

Dennoch bleiben die Jugendstücke an einem nur unglücklich aufeinander abgestimmten Zusammenspiel von Komisch-Traditionellem einiger immer wiederkehrender Lustspielmotive und Ernsthaft-Problematischem zeitgenössischer Gegenwartskritik haften, wodurch die Darstellung der Familie, die schließlich bis auf die hier ausgeklammerten Stücke der Schauplatz aller frühen Dramen Lessings ist, in der Mitte dieses Nebeneinanders verschleiert in den Hintergrund gedrückt zu werden droht. Eben diese Feststellung scheint bei den einzelnen Analysen genauso wie die traditionellen und nicht von Lessing geschaffenen Motive - wie die verhinderte Liebesheirat, die Fehlerhaftigkeit der Vatergestalten, die meist als geizige, pedantische oder kranke Kaufmannsfiguren auffallen, oder wie auch die zur Lösung der Konflikte herbeigezogene Intrige der schlagfertigen Lisetten - stets im Auge behalten werden müssen. Aber selbst unter Berücksichtigung der Traditions- und Gattungsproblematik - das darf an dieser Stelle vorweggenommen werden - fällt bei der nun schon mehr als überfälligen Analyse eine unterschiedliche Darstellung

---

[7] Guthke, Anhang, Gö 2: 634.

[8] Auf die geschickte Kombinierung und Umgestaltung italienischer und französischer Komödientraditionen und die Verknüpfung satirischer Elemente weist auch Eckehard Catholy, *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik* (Stuttgart: Kohlhammer, 1982) 63-65, hin.

familialer Gefüge, Vorstellungen und Werte auf, was die Jugendlustspiele auch im Rahmen dieser Untersuchung wieder in den Brennpunkt des Interesses rückt.

Im folgenden sollen nur die fünf von Lessing in seinen *Schriften* von 1753-55 herausgegebenen Lustspiele zur Diskussion stehen, wobei die chronologische Reihenfolge der Untersuchung nach der Datierung von Karl Guthke bewahrt bleiben soll, außer bei der Komödie *Der Freigeist* , die, weil sie in mehreren Punkten einen Höhepunkt der frühen Dramenproduktion Lessings markiert, zuletzt interpretiert werden soll.[9]

B. Der junge Gelehrte

Die erste Komödie, der sich diese Untersuchung zuwenden soll, ist das Erstlingswerk des Dramatikers Lessing. Im Zentrum des Stückes steht die Darstellung überspannter, falsch aufgefaßter Gelehrsamkeit des Hauptcharakters Damis und dessen Streben nach persönlicher Anerkennung. Die Komik des *Jungen Gelehrten* liegt zum Teil an den Mißverständnissen der Charaktere, der witzigen Zungenfertigkeit der Bedienten Lisette, der Redegewandtheit des noch stark typisierten Kaufmannes Chrysander und natürlich auch in Damis' Auffassung der Gelehrsamkeit, wie sie im Streit mit seinem Vater, in Gesprächen mit Lisette und dem Diener Anton, aber auch in Gedichten, die Damis verfaßt, sowie im lang erwarteten Brief des Freundes dargestellt wird. Neben dem persönlichen Konflikt des zwanzigjährigen Damis, seiner Isolation von der Umwelt - hervorgehoben durch sein Wissenschaftsverständnis, das hier jedoch keine genauere Beachtung finden kann-, stehen die Spannungen zwischen dem Vater Chrysander und seinem Mündel Juliane, deren Ehe-

---

[9]Lessing hatte in der Ausgabe der *Schriften* aus den fünfziger Jahren die Lustspiele *Damon oder die wahre Freundschaft* und *Die alte Jungfer* nicht wieder aufgenommen. Vgl. Guthke, Anhang, Gö 2: 796. Beide Stücke sollen auch hier nicht behandelt werden, da sie nur äußerst wenig zum Thema Familie beinhalten. Auch Lessing hielt beide Stücke für mißlungen.

und Zukunftspläne sich mit den nach materiellen Vorteilen gefaßten Entscheidungen des Vaters überkreuzen. Die Handlung der Komödie wird nun im wesentlichen durch die unterschiedlichen individuellen und familialen Interessen bestimmt, wobei die Kinder versuchen, sich gegen die Wünsche und Entscheidungen Chrysanders zu behaupten. In für die Typenkomödie traditioneller Weise liegt die Sympathie bei Juliane und ihrem Verlobten Valer, der bei seinem Versuch, Chrysander zur Zustimmung seiner Heirat mit Juliane zu bewegen, gemeinsam mit Lisette auf List und Intrige zurückgreift.

1. Chrysander

Tatsächlich bedarf Chrysander einer Korrektur seines "Fehlers", der Geldgier und der übertriebenen Kaufmannsart. So bleiben bei Chrysander, der bereits im Personenverzeichnis nicht als "Vater", sondern als "alter Kaufmann" aufgeführt wird, sämtliche familiären Interessen hinter ökonomisch-finanziellen Gesichtspunkten zurück, auch auf Kosten des individuellen Glücks von Damis und Juliane. Er will Juliane mit Damis verbinden und damit die reiche Erbschaft seines Mündels für sich und seine Familie sichern. Um seine Pläne durchzusetzen, greift er auf die verschiedensten Mittel der Überredung, Hintergehung und Intrige zurück und versucht, seine autoritäre Machtbefugnis als Vater einzusetzen. Zunächst jedoch will Chrysander glauben machen, daß rein edle Motive und das Glück seiner Kinder seine Absichten bestimmen: "Ei, ich setze nichts voraus, was im geringsten zweifelhaft wäre. Juliane ist eine Waise; ich bin ihr Vormund; ich bin dein Vater; was muß mir angelegner sein, als euch beide glücklich zu machen?"[10] In der Tat scheint Chrysander nicht ganz ohne Besorgnis um seinen Sohn Damis zu sein, wie sich im ersten Gespräch zwischen Vater und Sohn im ersten Akt herausstellt. Es geht dabei um die Stubenhockerei des Sohnes, um die sich Chrysander sorgt: "Immer über den verdammten

---

[10]G. E. Lessing, "Der junge Gelehrte," *Werke*, 8 Bde., Hrsg. H. G. Göpfert (München: Hanser, 1970) 1: 294. Alle weiteren Zitate aus den frühen Lustspielen entstammen dem ersten Band dieser Ausgabe und sind im Text mit Seitenzahl angegeben.

Büchern! Mein Sohn, zu viel ist zu viel. Das Vergnügen ist so nötig, als die Arbeit" (S. 286). Was Chrysander zu stören scheint, ist die Tatsache, daß Damis so ganz anders denkt und handelt als er ihn sich wünscht und wie er selbst in seiner Jugend lebte, ging er doch "spazieren", "spielte" und "besuchte Gesellschaften" (S. 286). Chrysander verliert jedoch keine Zeit, auf sein Ziel zuzusteuern, seinem Sohn "das Frauenzimmer" schmackhaft zu machen. In seinen Handlungen und Gesprächen geht Chrysander wie ein Kaufmann vor und schreckt im Prinzip vor nichts zurück. Während die Familie - mit der Ausnahme von vielleicht Juliane - seine Verlogenheit klar durchschaut und besonders Valer den wahren Motor von Chrysanders Handeln erkennt, bleibt Chrysander selbst von der Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit seiner Motivationen überzeugt. Er selbst hatte wohl aus Geldgründen geheiratet, und "um die zwanzigtausend Taler," die er mit seiner ersten Frau bekam, hätte er auch "des bösen Feindes Schwester heiraten wollen" (S. 346). Daß Damis es dem Vater nachzutun hat, wird überhaupt erst nicht in Frage gestellt. Chrysanders "bürgerliches" Denken zeigt sich auch in der Erwartung, daß Damis durch die Verbindung mit Julianen nun vollends in die bürgerliche Lebensordnung einsteigt; da der junge Gelehrte neben privat-familiären Zielen auch berufliche Interessen verfolgen soll, legt Chrysander ihm nahe, "bald ein öffentliches Amt" anzunehmen (S. 295).[11] Aufgrund dieser für Chrysander unzweifelhaft selbstverständlichen Lebensordnung erklärt sich auch sein nicht bloß vorgetäuschtes väterliches Traditionsbewußtsein, nach welchem er durch Damis' beharrende Verweigerung zu heiraten und in die bürgerliche Laufbahn als Amtsträger zu treten, seine Vaterschaft und den Sinn der Fortpflanzung überhaupt in Frage gestellt sieht: "Aber Gott sei dem Bösewichte gnädig, wann er auf dem Vorsatze verharret! Wann er behauptet, es sei nicht nötig zu heiraten und Kinder zu zeugen, will er mir damit nicht zu verstehn geben, es sei auch nicht nötig gewesen, daß ich ihn gezeugt habe? Der undankbare Sohn!" (S. 298).

[11] Manfred Durzak, "Von der Typenkomödie zum ernsten Lustspiel," *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im Bürgerlichen Zeitalter* (Stuttgart: Klett, 1984) 24.

2. Damis

Damis allerdings kann weder für den Vater noch für dessen Pläne Verständnis aufbringen. Er versucht im Gegenteil sich von all dem, was der Vater für ihn verkörpert, zu distanzieren.[12] Dies liegt zunächst darin begründet, daß sich Damis anstatt von der Welt des Kommerzes von der Welt der Wissenschaften angezogen und berufen fühlt, wobei er seine Talente für vollkommen hält: "Kurz, ich bin ein Philolog, ein Geschichtskundiger, ein Weltweiser, ein Redner, ein Dichter --" (S. 343).[13] Mit diesen Qualitäten versehen, will er vom Vater nur in Ruhe gelassen werden, zumal Damis recht wohl erkennt, wie wenig der Vater ihn und seine Interessen versteht: "Wenn mich doch mein Vater ungestört lassen wollte. Glaubt er denn, daß ich so ein Müßiggänger bin, wie er?" (S. 285). Aufgrund der Überzeugung seiner intellektuellen Erhabenheit glaubt Damis, seinen Vater lächerlich machen zu dürfen und ihn selbst vor dem Bedienten Anton und seiner Stiefschwester Juliane als "Idiote" diskreditieren zu können (vgl. S. 283 u. 352). Dabei bleibt das unhöfliche, erhabene und vorurteilshafte Verhalten keinesfalls auf Begegnungen mit dem Vater beschränkt, sondern erstreckt sich auf den Umgang mit allen Charakteren im Haushalt und darüber hinaus. Anton wird öfters mit "Schurke" erniedrigt (S. 282), Valer offen durch Beleidigungen, er rede nur "Geschwätz", sein Kopf sei "gedankenleer" und er habe das "Lachen eines wahren Idioten" kompromittiert (S. 351), und auch Juliane, für die Damis als Frau überhaupt nichts übrig hat - denn jedes "Frauenzimmer ist eitel, hoffärtig, geschwätzig,

---

[12]Wurst, 60.

[13]Trotz seiner Borniertheit, seiner groben Selbstüberschätzung, mit der er sich ständig über alle anderen hinwegsetzt, und schließlich seiner sturen Gelehrsamkeit, neben der für Damis nichts gelten kann, wird man seinem Charakter nicht gerecht, wenn man ihn als bloße "allegorische Konstruktion" oder allein als verbohrter Besserwisser sieht (Durzak). Daß sich Lessing hier, wenngleich in typisierend-komischem Maße, auf ein Zeitproblem bezieht, macht er selbst in seiner *Vorrede* zu den *Schriften* klar: "Ein junger Gelehrte, war die einzige Art von Narren, die mir auch damals schon unmöglich unbekannt seyn konnte. Unter diesem Ungeziefer aufgewachsen, war es ein Wunder, daß ich meine ersten satyrischen Waffen wider dasselbe wandte?" (LM 5: 270). Vgl. Durzak, *Typenkomödie* , 16. Siehe auch Hans-Ulrich Lappert, *G. E. Lessings Jugendlustspiele und die Komödientheorie der frühen Aufklärung* (Zürich: Juris, 1968) 12.

zänkisch und Zeitlebens kindisch" (S. 289) -, begegnet er im achten Auftritt des dritten Aktes mit nahezu beleidigender Überspitzung an Höflichkeit. Damit aber zieht Damis mehr und mehr gerade das auf sich, was er nach allen Umständen zu vermeiden sucht: das Unverständnis und die Kritik seiner Umwelt. Die Versuche des Vaters, seine Aufmerksamkeit aufs Heiraten zu lenken, können bei der Haltung von Damis nur fehlschlagen, denn die "Liebe zur Sache" - und hier hat Seeba völlig recht - "hat den jungen Gelehrten für die Liebe zur Ehe blind" gemacht;[14] sein einziger Gedanke bleibt die Durchsetzung von der Anerkennung seiner Gelehrtheit bei Freunden, Verwandten und in der Gesellschaft.

3. Chrysander und Damis

Unter diesen Prämissen der entgegengesetzten Ziele und Wunschvorstellungen von Vater und Sohn darf mit Recht von einem äußerst gespannten Familienverhältnis gesprochen werden, zumal beide Parteien nicht bereit sind, auf die Gegenseite einzugehen. So geht es im Verhältnis zwischen Damis und Chrysander im wesentlichen auch um einen Autoritätskampf von Vater und Sohn, wobei Damis versucht, sich aus seiner Rolle als Sohn, die ihn zum Gehorsam und zur Unterwerfung verpflichtet, zu emanzipieren. Gerade seine geistige Überlegenheit berechtige ihn, wie Damis glaubt, sich von der väterlichen Obhut und Entscheidungsgewalt abzusetzen. Gegenüber Juliane besteht er direkt auf seinem individuellem Mitspracherecht in seinen Angelegenheiten: "Mein Vater ist ein Idiote. Kömmt es denn nur auf ihn, oder auf Sie, Mademoisell, an, einen Vertrag, der an meinem Teil fest bestehet, ungültig zu machen?" (S. 352-53). Bereits im ersten Gespräch zwischen Vater und Sohn zeigt sich, wie wenig Damis bereit ist, von seiner Position des überspannten Gelehrtentums auch gegenüber dem Familienoberhaupt zu weichen. Ebensosehr wie Chrysander seinen Sohn auf seine Pläne aufmerksam machen will, versucht Damis, seinen

---

[14]Hinrich C. Seeba, *Die Liebe zur Sache* (Tübingen: Niemeyer, 1973) 39.

Vater in ein Gespräch innerhalb seines Interessenbereiches zu verwickeln. Immer wieder unterbricht Damis seinen Vater und verhindert damit das Zustandekommen einer richtigen Konversation. Chrysander seinerseits drängt ebenso beharrlich das Gespräch immer wieder auf das Thema Frau und Ehe (vgl. S. 286-88). Damis jedoch zeigt sich äußerst geschickt, den Vater abzulenken, zumal er selbst dem väterlichen Autoritätsanspruch, den Chrysander geltend machen will, durch rechtzeitiges Unterbrechen den Wind aus den Segeln nimmt: "CHRYSANDER. [...] Bleib Er mir, Herr Informator, mit den Possen weg, oder -- DAMIS. Possen? [...]" (S. 287-88). Damis weiß, er muß den Vater "auf dem Gebiet der Schulung angreifen," da dies in seinen Augen die "größte und wichtigste Trumpfkarte" darstellt.[15] Und tatsächlich hat Damis, der den Vater "toll werden" läßt (S. 287), so weit Erfolg, den Vater zu verwirren und ihn fast soweit zu bringen, daß er "die Geduld" verliert (S. 288).

Wenngleich Chrysander die Taktik seines Sohnes sehr wohl durchschaut und als "Possen" abzuwerten versucht, gelingt es ihm auch mit dem Gebot zu schweigen nicht, als Sieger aus "der Schlacht der taktischen Manöver"[16] hervorzugehen, da Damis ihm auch weiterhin mit Gelehrtensprüchen ins Wort fällt. Der Konflikt spitzt sich auch erst drei Szenen weiter richtig zu, als Chrysander hartnäckig auf seinem patriarchalischen Recht besteht und Damis unter seinen Willen zwingen will: "Antworte, daß du mich verstanden; daß dir mein Antrag lieb ist; daß dir Juliane gefällt; daß du mir in allem gehorchen willst. - Nun, antwortest du das?" (S. 293). Doch noch immer will Damis ausweichen und Zeit gewinnen und tut, "als ob er in dem Buche läse" (S. 293). Ganz offensichtlich wird die mangelnde Kommunikationsfähigkeit beider zum Problem und das Gespräch aufgrund der mangelnden Aufrichtigkeit Chrysanders einerseits und der fehlenden Konzentrationsfähigkeit von Damis andererseits zu einem Scheingespräch. Wie wenig selbst die Autoritätspose

---

[15]Wurst, 60.
[16]Wurst, 61.

ernstgenommen wird, zeigt sich nicht allein in der Entlarvung der Tatsache, daß Chrysanders Handeln selbst weit mehr von Lisette und Anton gelenkt wird als von seinem eigenen Willen, sondern auch im auf der Bühne nicht gezeigten Ausbruch des offenen Streites zwischen Vater und Sohn, von dem Anton berichtet (vgl. S. 313).[17] Doch schon kurz darauf ändert Damis seine Meinung und beschließt, um "dem Vater [...], der auf die außerordentlichste Weise" auf ihn eindringt, zu gefallen (S. 327), Juliane zu heiraten. Er macht sich nun vor, aus Schuld gegenüber dem Vater, da er ja "der einzige Sohn" sei, "auf die Erhaltung seines [Chrysanders] Namens mit der äußersten Sorgfalt" zu achten (S. 330-31). Diesen Entschluß fällt Damis vor allem deshalb, weil ihm gelingt, die Heirat mit Juliane, die er als "das unerträglichste Frauenzimmer" ansieht, nach seiner Logik zu begründen und die Verbindung als in seinem Interesse liegend zu erkennen; denkt er doch sein Ansehen damit vergrößern zu können, indem er die Zahl der "unglücklich scheinenden Gelehrten, die sich mit bösen Weibern vermählt haben," durch seine Ehe vermehrt (S. 330). Neben dieser Begründung erscheint das Nachgeben aus Schuldigkeit und familialer Ergebenheit zweitrangig und ebenso fadenscheinig, wie die logische Rechtfertigung überspannt anmutet. Denn wie wenig Damis die Unterwerfung liegt und wie sehr ihn der Autoritätskonflikt mit dem Vater beschäftigt, kommt in der vierten Szene des zweiten Aktes klar zum Ausdruck.

In dieser Szene, die nicht zuletzt die Verachtung, die Damis seinem Vater entgegenbringt, zu Tage führt, kommt es zu einem Gespräch zwischen Diener und Herrn über die väterliche Autorität. Damis erkennt in dem Vater nur den "allerunerträglichsten Narren," wobei ihn erst Antons Zurechtweisung zwingt, seine Respektlosigkeit einzuschränken (S. 318): "Ich schimpfe meinen Vater nicht, in so fern er mein Vater ist, sondern in so fern ich ihn, als einen betrachten kann, der den Schein der Gelehrsamkeit unverdienter Weise an sich reißen will" (S. 318). Anton jedoch erkennt die wahre Aussage

---

[17] Durzak, *Typenkomödie*, 25.

und deren Implikationen sofort und denkt an das Züchtigungsrecht des Autoritätsherrn, das er aufgrund von Damis' Unterscheidung von "Aggressor" und "Vater" nicht länger hinnehmen will.[18] Mit der Übertragung des Verhältnisses von Vater und Sohn auf die Beziehung zwischen Herrn und Knecht, die Anton völlig berechtigt vorbringt, sieht sich Damis überrumpelt und weiß sich allein nur dadurch aus der Affäre zu ziehen, indem er auf zwei verschiedene Rechtsauffassungen verweist: "Die Prügel, die ein Bedienter von seinem Herrn bekömmt, gehören nicht in das Recht der Natur, sondern in das bürgerliche Recht. Wenn sich ein Bedienter vermietet, so vermietet er auch seinen Buckel mit" (S. 320).

Weit wichtiger als die Frage, ob hiermit das Naturrecht oder das bürgerliche Recht ad absurdum geführt wird, scheint jedoch die Ermittlung, in welchem Maße das Gespräch zwischen Anton und Damis die Beziehung von Damis und Chrysander reflektiert.[19] Zweifellos weist die Infragestellung der väterlichen Autoritätsgewalt gegenüber Anton auf den ernstzunehmenden Versuch von Damis, den Verfügungsanspruch Chrysanders über die persönlichen Entscheidungen des Sohnes zurückzudrängen und seinen ihm kaum abzusprechenden Drang nach Selbstbestimmung und Unabhängigkeit vor dem Vater geltend zu machen. Erschreckend ist dabei nur, daß Damis sich eben die Freiheit herausnimmt, die er seinem Diener Anton abspricht. Denn diesem gegenüber will er weder auf die Befehlsgewalt noch auf das Züchtigungsrecht verzichten. Hierbei aber handelt er ebenso eigennützig zu seinem Vorteil wie Chrysander, der auf seinen Vaterrechten besteht. Und noch in einem weiteren Punkt zeigt sich die Szene aufschlußreich. Die Gedankensprünge, die Damis vornimmt, bestätigen nämlich nicht allein die Absurdität seiner Logik, sondern zugleich auch die Subjektivität seines gesamten Urteilsvermögens, mit der er

---

[18]Neumann, 19.

[19]Die naturrechtlichen Argumente sieht Sørensen ad absurdum geführt und sieht sie allein im "Lachreiz des mit dem spöttischen Autor einverstandenen Publikums" begründet. Diese Deutung des Gespräches übersieht jedoch den Ernst, den Damis selbst der ganzen Situation und der Autoritätsproblematik durch das ganze Stück hinweg beimißt. Vgl. Sørensen, 68.

in opportunistischer Weise seine Worte und Wahrheiten so einsetzt, wie er es in vorgegebenen Momenten nötig sieht.[20] Diese Willkür seines Denkens gleicht jedoch aufs Haar den subjektiven Handlungsprinzipien seines Vaters, der seinerseits nicht davon zurückschreckt, die eigenen Worte immer dann umzudrehen, wenn sie seinen Absichten nicht länger dienen können. Denn ebenso rasch wie Damis vom Naturrecht abgeht, kommt Chrysander, als er aufgrund der Intrige von Lisette seine Meinung ändert, indirekt darauf zu sprechen: "Das heißt so viel, du volltest [sic] dich meinetwegen zwingen? Das will ich durchaus nicht. Wenn du gleich mein Sohn bist, so bist du doch ein Mensch; und jeder Mensch wird frei geboren, er muß machen können, was er will; und - Kurz, - ich gebe dir dein Wort wieder zurück" (S. 345). Damis aber will nun genauso wenig von seinem Entschluß zu heiraten weichen, wie er sich zuvor dazu entschließen konnte.

Und auch am Ende des Stückes, als Chrysander zum dritten Mal die Meinung ändert, weigert sich Damis, das zu tun, was der Vater von ihm will. Durch das pausenlose Hin und Her Chrysanders, dem allein die Erbschaft Julianes am Herzen liegt, entgehen ihm die tiefgreifenden Probleme seines Sohnes, der immer wieder auch um die Anerkennung des Vaters fleht. So suchen beide das Verständnis des anderen, ohne die Bereitschaft einander zu hören. Denn auch Chrysander zeigt über seine Typenhaftigkeit hinaus, daß er vom Sohn auch seine bürgerlichen Wertvorstellungen übernommen und bestätigt sehen will. Als Damis aufgebracht und enttäuscht Deutschland verlassen will, sieht sich Chrysander noch einmal in seiner Vaterschaft gekränkt, die er jetzt mit Nachdruck einsetzen will: "DAMIS. Was Vaterland! CHRYSANDER. Du Bösewicht, sprich doch lieber gar: was Vater! Aber ich will es dir zeigen: [...] glaubst du, daß ich vermögend bin, dich zu enterben, wann du mir nicht folgest?" (S. 371). Wie sehr jedoch auch Damis zerstört und von seinem Vater enttäuscht ist, zeigt die Gleichgültigkeit, mit der er der Drohung, enterbt zu werden, entgegnet: "Tun Sie, was Sie

---

[20]Durzak, *Typenkomödie* , 19.

wollen" (S. 371). Der Rückzug in die totale Privatheit und die völlige Entbundenheit vom Vater ist das einzige, was er noch wünscht.

Dennoch kann die Schuld des totalen Zerwürfnisses von Vater und Sohn nicht einseitig verteilt werden, zumal gerade Chrysander in seiner geldgierigen Verblendung die Augen für die wahren Bedürfnisse des Sohnes verschlossen hält. Als Damis auf die Lasterhaftigkeit Julianes zu sprechen kommt, damit aber wieder auf seine eigenen Interessen, verliert Chrysander die Haltung, weil er sich wiederum als Vater gekränkt sieht und sich rechtfertigen zu müssen glaubt:

> Fein naseweis, mein Sohn! fein naseweis! Ich habe Julianen auferzogen; sie hat viel Wohltaten bei mir genossen; ich habe ihr alles Gute beigebracht: wer von ihr Übels spricht, der spricht es zugleich von mir. Was? ich sollte nicht ein Frauenzimmer zu ziehen wissen? Ich sollte ein Mädchen, das unter meiner Aufsicht groß geworden ist, nicht so weit gebracht haben, daß es einmal eine rechtschaffne wackre Frau würde? Reich habe ich sie freilich nicht machen können; ich bin der Wohltat selbst noch benötigt. Aber daß ich sie nicht tugendhaft, nicht verständig gemacht hätte, das kann mir nur einer nachreden, der so dumm ist, als du, mein Sohn. Nimm mir es nicht übel, daß ich mit der Sprache herausrücke. Du bist so ein eingemachter Narre, so ein Stockfisch – nimm mirs nicht übel, mein Sohn -- so ein überstudierter Pickelhering – aber nimm mirs nicht übel -- (S. 348).

Mit der Beschimpfung mag Chrysander durchaus Recht haben, doch kränkt er Damis damit sicherlich, greift er ihn doch genau dort an, wo der Sohn am verwundbarsten ist. Und gerade dem Vater will Damis von Anfang an mehr als jedem anderen beweisen, daß er kompetent und fähig, nicht bloß in wissenschaftlichem Denken, ist. Bereits im ersten Akt will Damis das Mißtrauen, das Chrysander seinem Geschick, ein Amt zu führen, entgegenbringt, zerstreuen und bleibt todunglücklich, daß er dem Vater "nicht sogleich die unwidersprechlichsten Beweise" für seine Fähigkeiten liefern kann (S. 295). Anerkennung sucht Damis durchaus nicht nur von den Gelehrten, und so wenig ihm das Lob unwürdiger Leute etwas bedeutet, so sehnlichst wünscht er sich die Achtung des Vaters. Als dieser allein das Wort Brief erwähnt, womit Chrysander das falsche Schreiben des Advokaten meint,

Damis aber nur den ersehnten Brief der Berliner Akademie assoziieren kann, gerät Damis außer sich vor Freude, wobei sein erster Gedanke der Selbstbestätigung vor dem Vater gilt: "Liebster Herr Vater, einen Brief? von Berlin? Lassen Sie mich nicht länger warten; wo ist er? Nicht wahr, nunmehr werden Sie aufhören an meiner Geschicklichkeit zu zweifeln? Wie glücklich bin ich! Anton, weißt du es auch schon was darin steht?" (S. 344). Und ein drittes Mal, als Damis den lang ersehnten Brief endlich in den Händen hält, kann selbst die Verblendung und Ehrsucht des jungen Gelehrten nicht darüber hinwegtäuscheh, in wessen Augen er lobenswürdig gelten will: "Wie wird sich mein Vater freuen!" (S. 367). Damis' Wünsche und Hoffnungen werden aber ironischerweise mit dem Brief nicht erfüllt, sondern vernichtend zerschlagen, und alles andere als die Achtung und das Lob des Vaters werden ihm zuteil. In diesem Sinne bleibt Damis, wenngleich sein Scheitern in seinem Charakter und seiner falschen Gelehrtheit begründet liegt, ebenso enttäuscht vom Vater wie dieser von seinem Sohn. Und wieder zeigt sich die Spiegelung von Vater und Sohn und die Ähnlichkeit ihrer Charaktere. Beide teilen im Prinzip die gleiche Inflexibilität ihrer Haltung, die gleiche Oberflächlichkeit ihres Wesens und die gleiche Charakterlosigkeit, mit der sich Chrysanders Meinungs- und Argumentationsänderungen in der Eigenart des Sohnes Damis, "alle Augenblicke eine andre" Gemütsart zu zeigen, widerspiegelt (S. 296). Was bei allem erstaunt, ist die Eigentümlichkeit, daß sogar ihre Wertvorstellungen sich darin gleichen, das bürgerliche Nutzdenken skrupellos auf die Ehebindung anzuwenden und Juliane ihren persönlichen Zwecken aufzuopfern. Denn während Chrysander mit dem Gelde Julianes seinen Namen und seine Stellung gesichert sehen will, zielt Damis zwar nicht aufs Geld, sondern auf die Anerkennung als des unter dem "bösen Weibe" leidenden Gelehrten, damit aber auch auf die typisch bürgerliche Repräsentanz nach außen, in der die Bestrebungen beider Männer verhaftet bleiben.

Da beide ihre "Fehler" nicht überwinden können und Chrysander mit der gleichen Sturheit auf seiner habsüchtigen Haltung bestehen bleibt wie Damis auf seiner befremdenden Gelehrsamkeit, kann die Familie Chrysanders dem Scheitern nicht entgehen. Durch den Brief von der Gelehrtenwelt ausgeschlossen, vor dem Vater nicht erhört und von der Realität überall zurückgestoßen, sieht Damis seine Existenz völlig in Frage gestellt, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als in der irrealen Hoffnung, in "fremden Ländern" einen besseren Versuch zu machen (S. 372), die Flucht zu ergreifen.[21] Wie tiefgreifend der Bruch zwischen Vater und Sohn tatsächlich ist, zeigt die völlige Gleichgültigkeit, die nicht nur Damis der väterlichen Autorität entgegenbringt, sondern mit der auch Chrysander die Familienbande löst: "Ich will Gott danken, wenn ich dich Narren wieder aus dem Hause los bin" (S. 373). Sørensen behält Recht, wenn er schreibt, als Hausvater habe Chrysander darin versagt, daß "ihn nicht die Sorge um das Wohl der von ihm Abhängigen, sondern pure Habsucht geleitet" hat.[22] Erschreckend dabei ist die Ignoranz, in der Chrysander bis zuletzt verhaftet bleibt. Seine letzten Worte meint er mit vollem Ernst, und die Folgerung Wursts, Chrysander könne nun seinen Sohn entbehren, weil er "Juliane und Valer als 'Familie'" habe,[23] scheint in Anbetracht des Handels, den Chrysander mit Valer abschließt, kaum gerechtfertigt. Chrysander konnte Damis zweifelsohne nur deshalb nicht entbehren, weil er ihn zu seinen Zwecken brauchte. Die Tatsache, daß der Vater sich bei Anton nach dem Charakter seines Sohnes erkundigen muß, daß Damis nichts über Juliane weiß und daß Chrysander seinen Sohn "wieder" los sein will, legt den Schluß nahe, daß Damis nicht viel Zeit in der Familie verbrachte und daß Vater und Sohn sich im Prinzip völlig fremd sind.

4. Juliane

---

[21] Durzak, *Typenkomödie*, 23.
[22] Sørensen, 67.
[23] Wurst, 64.

Weit besser kennt Chrysander Juliane, und in ihrer Tugend glaubt er den Erfolg seiner Pflege- und Fürsorgepflichten bestätigt. Er hat sie nach dem Tode ihres Vaters "noch sehr jung" zu sich genommen und aufgezogen (S. 295), und wenngleich er zu diesem Zeitpunkt wirklich einmal einen Akt großer Humanität ohne egoistische Hintergedanken vollbrachte, so vergißt er ja nun nicht, sich für die sich zugesprochene Mühe durch Julianes Erbschaft kompensieren zu lassen. Sie hat immerhin "viel Wohltaten bei [ihm] genossen" (S. 348), wie er mehr als einmal erwähnt. Aufgrund seines Opfers und seines Aufwandes will ihm das "gute Kind [...], wie es spricht, in allen gehorchen" (S. 304). Und in der Tat übernimmt Juliane die mit Sicherheit des öfteren gehörten Worte ihres Wohltäters, auf den sie nun keine Kritik kommen läßt. Als Lisette ihn aufgrund ihrer Entdeckung von Chrysanders wahren Motiven mit "Schalk" und "Geizhals" tituliert, wird Juliane aufgebracht:

> Was gibst du ihm für Titel? Seine Gütigkeit ist nur gar zu groß. Seine Wohltaten vollkommen zu machen, trägt er mir die Hand seines Sohnes, und mit ihr sein ganzes Vermögen an. Aber wie unglücklich bin ich dabei! - Dankbarkeit und Liebe, Liebe gegen den Valer, und Dankbarkeit-- (S. 305).

Durch Julianes edelmütig scheinendes Eintreten für Chrysander und wegen ihrer Bereitschaft, "auch mit dem Verluste [ihres] Glücks" ihre Liebe zu Valer der verpflichtenden Dankbarkeit zu Chrysander unterzuordnen und sich dem Willen ihres Pflegevaters zu beugen (S. 306), wird Juliane auch von Hans-Ulrich Lappert als Kontrapunktierung der "Ebene des Scheins," welche die Welt von Chrysander und Damis markiert, und als die Vertreterin einer "Welt echter menschlicher Beziehung, echter Liebe und Aufrichtigkeit" angesehen.[24] Es gelinge Juliane durch ihre "emotionale Verbundenheit" mit Chrysander nicht, dessen wahre Motive zu durchschauen.[25] Bei dieser Anschauung wird jedoch vergessen, daß Juliane nicht ohne ironische Züge dargestellt wird und daß sie gerade in ihrer

---

[24]Lappert, 16.
[25]Neuhaus-Koch, 50.

beharrenden, durchaus unvernünftigen Haltung Parallelen zu Damis zeigt.[26] Ebenso wie dieser nämlich für die Realität aus seiner Selbstüberschätzung und seinem falschen Wissenschaftsverständnis blind ist, bleibt auch Julianes "wunderbare Moral," nach der sie die Augen verschließt und Chrysander völlig idealisiert, mit einer verfälschten Wirklichkeitssicht beschlagen (S. 306). Dabei scheint Julianes Verblendung tatsächlich ebenso wie Damis' Realitätsverkennung "literarische" Wurzeln zu haben, zumal Lisette, die "mit ihrem blauen Ritter" und der "Prinzessin in dem dicken Romane" (S. 308) auf den Liebes- und Heldenroman Heinrich Anselm Zieglers hinweist, den Grund der heroisch anmutenden Haltung ihrer Herrin in der Lektüre schöngeistiger Werke zu erkennen glaubt.[27]

Damit aber wird nicht allein die "emotionale Verbundenheit" von Juliane und Chrysander relativiert, sondern auch das ganze Dankbarkeitsmodell des Mädchens bloßgestellt. Wenn Wurst die Meinung vertritt, daß es im *Jungen Gelehrten* die Frau sei, die "die familialen Werte der Dankbarkeit, des Gehorsams und der Pflicht gegenüber der väterlichen Autorität ohne Murren" anerkenne, so muß darauf hingewiesen werden, daß eben diese Werte und vor allem deren Idealisierung nicht nur durch Julianes Verhalten selbst, sondern auch von Valer und Lisette in ihre Schranken zurückgedrängt und relativiert werden.[28] Da Lisette und Valer doppelten Einblick in das Geschehen haben, scheint es weniger der Fall zu sein, daß Juliane von sich aus den Pflegevater nicht durchschauen *kann*, als vielmehr, daß Juliane die Wahrheit, die ja ihr Traumbild vom idealisierten Vater und die Vision seiner von ihr heroisierten Wohltaten zerschlüge, nicht sehen *will*. Juliane verdrängt die Realität, weil sie ihr romanhaftes Bild des fürsorglichen Vater-Wohltäters zu verlieren fürchtet und weil durch die Anerkennung der Tatsachen natürlich auch ihre Selbstidentifizierung mit dem dankspendenden, tugenhaft-selbstopfernden Heroinen-Ideal

---

[26]Durzak, *Typenkomödie*, 26.
[27]Durzak, *Typenkomödie*, 26.
[28]Wurst, 65.

unhaltbar verloren ginge. Zweimal weisen Valer und Lisette sie zurecht, doch verschließt sie bewußt Ohren und Verstand, weil sie weder denken noch hören will. Wie sehr demnach auch sie in ihrer Unmündigkeit selbstverschuldet bleibt, zeigt neben der Tatsache, daß sie jegliche Hilfe zu ihrem Glück und einer besseren Zukunft in einem Heim wahrer Liebe zurückweist, auch ihr ganzes kindliches Getue, mit dem sie Damis ebenso verachtet wie sie Chrysander liebt, mit dem sie nichts als Spott und Verachtung für den Bruder und nichts als Dankbarkeit für den Vater übrig hat:

> Fassen Sie sich, Valer. Wir wollen lieber nichts tun, was uns einige Vorwürfe von Chrysandern zuziehen könnte. Sie sehen, er ist auf dem besten Wege, und ich liebe ihn eben so sehr, als ich den Damis verachte. Durch das Mißtrauen, wodurch ich mich auf einmal seiner Vorsorge entzöge, würde ich ihm für seine Wohltaten schlecht danken-- (S. 353).

Daß Juliane selbst die Werte, die sie verkörpern will, nur auf Chrysander, nicht aber auf die ganze Familie anwendet, macht sie besonders gegenüber Damis, dem sie nur spöttelnd gegenüberstehen kann, deutlich: "Ich komme, Ihnen einen Kauf aufzusagen, und mich bei Ihrer Muse zu entschuldigen, daß ich beinahe in die Gefahr gekommen wäre, ihr einen so liebenswürdigen Geist abspenstig zu machen" (S. 352). Und selbst hinter Damis' Rücken fragt sie den Verlobten: "Und wir lachen ihm nicht nach?" (S. 353). Damit aber zeigt Juliane genauso wenig familiale Liebe wie Damis oder Chrysander in ihrer verkappten Beziehung.

5. Valer

Trotzdem erscheinen Ehe und Familie im *Jungen Gelehrten* keineswegs als reine Zweckgemeinschaft, wenngleich das Verhältnis zwischen Vater und Sohn eher ein ökonomisches als ein biologisches darstellt und sich die Beziehung zwischen Chrysander und Juliane zumindest von des Vaters Seite als Vertragsverhältnis entpuppt, das es ermöglicht, die Tochter am Ende regelrecht gegen die Akkreszenz ihres Erbes

einzutauschen. Die traditionell bürgerliche Einstellung, dem materiellen Vorteil Vorrang über emotionale Bindungen einzugestehen, werden zweifellos zum Ziel der Komik und Gegenstand des Lächerlichen erhoben. Trotz des bitteren Beigeschmackes, der dem Leser aufgrund des Scheiterns von Damis auf der Zunge bleibt, wird zum Schluß eine ganz andere Art von Lebensgemeinschaft erfolgreich gegründet und wird, wenn auch nur andeutungsweise, von dem Liebespaar Juliane-Valer verkörpert. Ihre Beziehung baut sich im Gegensatz zum Vater-Sohn-Verhältnis auf Offenheit, Gemeinschaftsdenken und Liebe auf und zeigt zugleich die "nachdrücklichste Erweiterung der konventionellen Typenkomödie zum rührenden Lustspiel."[29] Schon mit dem Charakter Valers geht Lessing über die Typisierung der anderen Figuren des Stückes hinaus, wodurch Valer zur eigentlichen Kontrastfigur zu Damis und auch Chrysander wird. Auch die idealisierten Ansichten seiner Verlobten kann Valer nicht teilen. Während Juliane passiv bleibt, sich Chrysander unterordnen will und dabei das Schicksal für ihre Misere verantwortlich macht, versucht Valer, mit ernstem Wirklichkeitssinn dem Schicksal, das er zu Recht in Chrysander vermutet, handelnd entgegenzutreten und um seine Liebe zu kämpfen:

> VALER. [...] Sie lieben mich also noch? und wollen sich einem andern überlassen?
> JULIANE. Ich will? Könnten Sie mich empfindlicher martern? Ich will? -- Sagen Sie: ich muß.
> VALER. Sie müssen? -- Noch ist nie ein Herz gezwungen worden, als dasjenige, dem es lieb ist, den Zwang zu seiner Entschuldigung machen zu können --
> JULIANE. Ihre Vorwürfe sind so fein, so fein! daß ich sie vor Verdruß verlassen werde.
> VALER. Bleiben Sie, Juliane; und sagen sie mir wenigstens, was ich dabei tun soll?
> JULIANE. Was ich tue; dem Schicksale nachgeben.
> VALER. Ach, lassen Sie das unschuldige Schicksal aus dem Spiele (S. 307)!

Die Tatsache, daß Valer sich zur gleichen Stufe erniedrigt wie Chrysander, indem er mit Lisette auf ein Intrigenspiel eingeht, kann Valer nur wenig belasten, zumal ihm bei

---

[29]Durzak, *Typenkomödie*, 26.

Chrysanders verlogenem Spiel, das Juliane in ihrem falschen Glauben bestärkt, kaum ein anderer Weg als die Intrige übrig bleibt. Was Valer jedoch über alle anderen Charaktere hinweghebt, liegt in der Fähigkeit, die gesellschaftlichen Konventionen zu transzendieren und in der Bereitschaft, im Versuch, seine Gefühlsverbindung durchzuringen, Kompromisse einzugehen. Zwar verhandelt Valer das zukünftige Vermögen Julianes ohne deren Beisein, doch geschieht dies mit Bestimmtheit nicht ohne ihr Einverständnis. Darüber hinaus erklärt sich Valer sogar bereit, sein "halbes Vermögen" für Juliane aufzuopfern (S. 373) und somit nicht nur auf jegliche Vorteile zu verzichten, sondern finanzielle Nachteile in Kauf zu nehmen.

In der Beziehung zwischen Juliane und Valer, und besonders im Verhalten des Verlobten, wird das aufklärerisch-empfindsame Familienmodell der sich in aufrichtiger Liebe zugeneigten Mitglieder verstärkt, aber auch schon die in den Trauerspielen so bedeutend werdenden Gefahren der übersteigerten emotionalen Bindung zwischen Vater und Tochter angedeutet. Denn entlarvt werden im *Jungen Gelehrten* außer Damis' Verbohrtheit und Chrysanders Heuchelei auch die gefährliche Verblendung der Pflegetochter, die aufgrund der Wertvorstellungen des Gehorsams, der Dankbarkeit und Pflichterfüllung ihr Glück der Illusion des allsorgenden, liebevollen Vaters aufopfern will. Chrysander, Damis und Juliane mögen im Beharren ihrer Illusionen typenhaft und übertrieben gezeichnet sein, ihre Konflikte als Individuen und Familienmitglieder sind jedoch durchaus ernst zu nehmen. Die Komödie entgeht im Scheitern von Damis und im Zusammenbruch von Chrysanders Familie einem tragischen Ende eigentlich nur durch den von Valer errungenen Erfolg von Julianes Glück und durch die Neugründung einer Familiengemeinschaft, die, auf Liebe und Gemeinsamkeit aufbauend, anders aussehen wird als die Hausgemeinschaft Chrysanders.[30]

---

[30]Eine "versteckte Tragödie" sieht im *Jungen Gelehrten* auch Herbert Rosendorfer, in "Lessings Komödien vor *Minna von Barnhelm*," *Lessing heute. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Hrsg. Edward Dvoretzky (Stuttgart: Akademischer Vrlg., 1981) 257.

C. Der Mysogyn[31]

Auch in Lessings zweiter Komödie, *Der Misogyn* , aus dem Jahre 1748, spielt die Thematik der Ehe- und Familiengründung eine wichtige Rolle. Grund für die trotz der starken Typisierung der Titelfiguren durchaus ernstzunehmenden Generations- und Familienkonflikte ist der Frauenhaß des Vaters Wumshäter, der sich stur den Heiratsplänen des Sohnes Valer, aber auch der Tochter Laura entgegensetzt. Ebenso wie im *Jungen Gelehrten* gibt es auch im *Misogyn* keine Muttergestalt, doch wird die verstorbene Mutter von Vater und Sohn erwähnt. Mit einem Verkleidungsspiel, bei dem sich die Braut Valers, Hilaria, als Mann und Freund Valers ausgibt und so die Vorurteile des Vaters zu entlarven sucht, glaubt das junge Paar, den Vater für seine Pläne gewinnen zu können. Am Ende von den Jugendlichen überrumpelt, muß Wumshäter ihren Wünschen nachgeben und seine Zustimmung zur Heirat von Valer und Laura geben, ohne aber seine Misogynie zu überwinden.

1. Wumshäter

Mit der ersten Szene des Lustspiels wird der Ton des Stückes, der bis zum Ende durchgehalten wird, und der Unfriede in der Familie Wumshäters exemplarisch dargestellt. Schon gegenüber der Bedienten, die ganz nach der Komödientradition "Lisette" heißt, gibt sich Wumshäter als bedauernswerter, alter, herrischer und unzufriedener Mann, der fest davon überzeugt ist, von Weibern "noch vor der Zeit ins Grab" gebracht zu werden (S. 425). Noch an diesem Tage will er sich deshalb vom gesamten weiblichen Geschlecht befreien und alle Frauen aus seinem Umkreis entfernen: "-- Ich will auch heute noch alles Weibsvolk aus meinem Hause schaffen; selbst meine Tochter. Sie mag sehen, wo sie bleibt --" (S. 426). Im

[31]Wird die chronologische Reihenfolge bewahrt, so steht *Der Misogyn* (laut Titelblatt im Jahre 1748 verfertigt) an zweiter Stelle. Im vierten Teil der *Schriften* (1754) plazierte Lessing das Lustspiel *Die Juden* an zweiter Stelle; dieser Reihenfolge folgen auch die Ausgaben von Lachmann/Muncker und Göpfert.

stereotypischen, auf seinen negativen Erfahrungen beruhenden Frauenbild Wumshäters kommt der Frau nicht mehr als die konventionelle untergeordnete Stellung in der Gesellschaft zu, bei der sie dort zu bleiben hat, wo sie ihrer Natur nach hingehört: "in der Küche, und bei der Tochter" (S. 425). Die Misogynie des Vaters wird dabei von ihm selbst begründet und gehörte ursprünglich nicht zu seinem Charakter, sondern wurde in drei, aufgrund der Frauen unglücklich verlaufenen Ehen erzeugt und ausgeprägt. Bezeichnend für das Wesen Wumshäters ist neben seinem Frauenhaß noch eine hypochondrische Tendenz, nach welcher er des öfteren auf seine Schwäche, sein Alter und sein Unglück aufmerksam macht. Vor allem gegenüber seinem Sohn versucht er aufgrund von Hinweisen auf seine Kränklichkeit und aufgrund von Appellen an die Schuldigkeit des Sohnes, die Mitleidsbereitschaft und das Schuldbewußtsein Valers zu wecken und den Sohn damit zu manipulieren.[32]

2. Wumshäter und Valer

Obgleich Wumshäter seine Tochter aus dem Hause treiben will, scheint er dem Sohn mit Liebe und Fürsorge entgegenzukommen. Das Verhältnis beruht aber nicht auf den Autoritätsansprüchen, mit denen Wumshäter seinen Sohn plagt, sondern im wesentlichen auf dem Versuch des Sohnes, eine konfliktfreie Beziehung mit dem Vater zu schaffen. Wie schwer dabei die Vorurteile, die Wumshäter gegenüber allen Frauen, einschließlich der Mutter Valers, hat und die er ohne Ende auftischt, das Familienleben erträglich und eine Kommunikation überhaupt möglich machen, wird deutlich, als Wumshäter seinen Sohn mit Schuldgefühlen beladen will und ihn mit Kränkungen seiner Mutter schmerzt. Valer versucht zunächst, ohne Zank und Streit seinem Vater den Zuspruch zu seiner Verbindung mit Hilaria zu entlocken, und obwohl er sich nicht abweisen lassen will und immer wieder auf sein Ziel zusteuert, gelingt es ihm nicht, die Redegewandtheit und den Redefluß des Vaters, der ihm

---

[32]Wurst, 73.

immer wieder ins Wort fällt, zu durchbrechen. Selbst als sich das Gespräch zu einem Autoritätskonflikt entwickelt, bei dem Wumshäter auf die Gehorsamspflicht des Sohnes anspielt, wird Valer von den Argumenten des Vaters mattgesetzt:

> WUMSHÄTER . [...] Höre; hältst du mich für einen treuen Vater?
> VALER . Es sollte mir leid sein, wenn Ihnen hiervon nicht mein Gehorsam –
> WUMSHÄTER . Du hast Recht, dich auf deinen Gehorsam zu berufen. Allein hat es dich auch jemals gereuet, wenn du mir gehorsam gewesen bist?
> VALER . Bis jetzt noch nie; aber --
> WUMSHÄTER . Aber du fürchtest, es werde dich gereuen, wenn du mir auch hierin folgen wolltest; nicht wahr? Doch wenn es an dem ist, daß ich dein treuer Vater bin; wenn es an dem ist, daß ich mit meiner väterlichen Zuneigung, Einsicht und Erfahrung verbinde: so ist deine Furcht sehr unbillig. (S. 427)

Wumshäter kann sich gegenüber Valer leicht auf seine Erfahrungen stützen und sich selbst als warnendes Beispiel und fürsorgliche Vaterfigur hinstellen, die den Sohn nur "von dem Rande des Verderbens" abhalten will (S. 431). Doch da Valer auch im dritten Auftritt noch hartnäckig bleibt, kann Wumshäter nur zu einer neuen Taktik greifen; er fängt an zu jammern und verlegt einen Teil der Schuld seines Unglückes und Ärgernisses auf die Sorgen um den Sohn: "Und dazu ist es eine sehr schlechte Freude, Kinder zu haben, wenn man so viel Angst mit ihnen haben muß, als ich. Du siehst, mein Sohn, wie ich mir deine Umstände zu Herzen nehme. Vergilt mir doch durch deinen Gehorsam den Verdruß, den mir deine Mutter gemacht hat" (S. 431). Wie sehr sich nun Valer in die Enge getrieben sieht, als auch Lelio, die verkleidete Hilaria, gegen ihn und für den Vater Partei ergreifend auf die "ausgeartete Mutter" anspielt (S. 432), zeigt sein aufrichtiger Appell an Lelio, doch hiervon abzulassen: "Warum wollen Sie mich quälen, Lelio? Ich liebe meinen Vater, allein ich habe auch meine Mutter geliebt. Mein Herz wird zerrissen, wenn er sie noch im Grabe nicht ruhen läßt" (S. 432). Da Wumshäter dennoch nahezu ungewollt wieder auf die Mutter zu sprechen kommt - denn allzu gern erzählt er von seinem Unglück - bleibt Valer nur noch die Kapitulation in der Flucht: "Ich muß also gehen" (S. 432).

Anhand des Einwandes von Valer wird jedoch die von Wumshäter so verfluchte Ehe mit Valers Mutter in ein anderes Licht gerückt. Valers Bild der Mutter, an die er sich noch gut zu erinnern scheint, trägt nämlich ganz andere Züge, als Wumshäter glauben machen will. Es stellt sich heraus, daß nicht allein die Frau die Schuld am Unfrieden des Ehe- und Familienlebens getragen hat, sondern daß vor allem Wumshäter mit seinem Gezanke und Gezetere das Verhältnis störte.[33] Anders als im *Jungen Gelehrten*, wo Chrysander die Frau und Mutter vor den Vorurteilen von Damis schützen mußte, weigert sich hier der Sohn entschieden, die Diskreditierung der Mutter mitanzuhören und dem Vater zuzustimmen. In der Tat stellt Wumshäter seinen Sohn auf eine harte Probe. Valer fühlt sich als Sohn an das Gehorsamsgebot gebunden, sieht aber gleichzeitig die Unmöglichkeit, seinen Vater selbst mit der geplanten und bereits eingeleiteten Intrige für sich zu gewinnen. Weil er einerseits Hilaria über alles liebt und in ihr sein einziges Glück erkennt, andererseits die lächerlichen Vorurteile und falschen Ansichten des Vaters durchschaut, gelangt er zu einem Punkt, wo er, dem Gebot des Vaters zu widerhandeln, auf sein Gewissen zu nehmen wagt: "Hilft es nichts, so haben wir doch alles getan, was in unsern Kräften steht; und ich werde es endlich über mein Gewissen bringen können, einem wunderlichen Vater die Stirne zu bieten. Ich muß Sie besitzen, es koste, was es wolle" (S. 436). Tatsächlich gelingt dem Sohn hier, was für die Töchter der bürgerlichen Trauerspiele kein Ausweg mehr sein kann, die Überwindung des Gewissensdrucks, sich dem Vater widersetzen zu wollen. Hier muß jedoch ergänzend bemerkt werden, daß nicht nur der Gattungsunterschied und die damit bedingte unterschiedliche Sozialisation von Konflikten, die schon aufgrund der Geschlechtsdifferenz in den Trauerspielen anders sein muß, einen solchen Schritt ermöglichen, wie Wurst feststellt.[34] Anders als die Heldinnen der Trauerspiele steht Valer in keinem Wertekonflikt,

---

[33]Sturgess, 13.
[34]Wurst, 75-76.

da er die familialen Vorstellungen des Vaters weder in sich trägt noch anerkennt. Außerdem darf hierbei nicht vergessen werden, daß Valer einen von Wumshäter separaten Haushalt führt und damit bereits eine persönliche Unabhängigkeit und Mündigkeit erreicht hat, die Sara und Emilia noch in der Todesstunde kaum erträumen. Ein Bruch des Verhältnisses mit dem Vater bedeutet demzufolge zwar womöglich das Ende aller familiären Beziehungen, doch kaum eine Bedrohung der Existenz von Valer. Anhand der Unabhängigkeit Valers, die seine Bemühungen um den Vater in eine andere Perspektive setzen, wird allerdings deutlich, daß der familiale Zusammenhalt und die Pflege familialer Beziehungen in erster Linie von Valer, nicht aber von Wumshäter ausgeht. Es ist auch eher der Sohn, der sich um die Verständigung mit dem Vater bemüht, wodurch die im *Jungen Gelehrten* herrschende Situation diametral gespiegelt wird.

3. Wumshäter und Laura

Daß das väterliche Interesse hauptsächlich auf dem Sohn liegt und nicht auf der Tochter, wie Wurst betont, scheint bei dem ausgesprochenen Frauenhaß Wumshäters wenig verwunderlich und bedarf hier keiner besonderen Hervorhebung. Einer genaueren Untersuchung bedarf jedoch das Verhältnis von Laura zu ihrem Vater, weil sich auch hier eine ähnliche Loslösung vom Vater und eine noch größere Individualisierung zeigt als bei Valer.[35] Für Wumshäter wäre Laura am liebsten gar nicht geboren; als Frau hat sie keinen Wert und bedeutet ihm offensichtlich nur Kummer und Ärgernis. Die Tatsache, daß er sie aus dem Hause vertreiben will, wurde oben bereits erwähnt, doch daß er in allem Ernste seine Vater- und Fürsorgepflichten ebenso abgeben will, muß hier hervorgehoben werden: "Sie mag sehen, wo sie bleibt --" (S. 426). Wie ein Stück Ware will er sie abschieben, und nur weil sie Valer von Nutzen sein kann, soll dieser sie zu sich nehmen. Laura wäre dann nicht nur aus seinen Augen, sondern auch dem Sohne eine billige Arbeitskraft im Haushalt: "Sie ist

[35]Rosendorfer sieht im *Misogyn* sogar "das erste Theaterstück der deutschen Literatur, das sich bewußt mit der Emanzipation der Frau befaßt." Vgl. Rosendorfer, 260.

geschickt genug, deinem Hause vorzustehen, und ich werde auf diese Art eine Last los, die mir längst unerträglich geworden ist" (S. 432). Dabei spricht er der "Last", die ihm unerträglich vorkommt, jegliche individuelle Entscheidungsfähigkeit und -möglichkeit ab. Wumshäter hält es sogar nicht einmal für nötig, seine Gefühle vor dem Mädchen zu verbergen, und setzt dem Befehl, mit dem Bruder zu gehen, noch eine Kränkung hinzu, die Laura beweist, daß ihr Vater nichts für sie übrig hat: "Du sollst wissen, daß ich nicht im geringsten dabei auf dich gesehen habe. Ich gebe dich dem Bruder mit, weil du dem Bruder die Haushaltung führen sollst, und weil ich dich los sein will. Ob es dir aber angenehm, oder unangenehm ist, das kann mir gleich viel gelten" (S. 439). Die "väterliche Liebe" (S. 439), welche Laura erwähnt und die Neuhaus-Koch für eine "Farce" hält, scheint jedoch auch von Laura selbst nicht ohne ironischen Unterton hervorgebracht zu werden.[36] Denn Laura hat es keinesfalls nötig, "kindliche Dankbarkeit" - wie Wurst den Beginn des sechsten Auftritts im ersten Akt deutet - einem Vater entgegenzubringen, der sie verachtet, verstößt und beleidigt.[37] Auch scheint sie alles andere zu wollen, als Wumshäter "Gehorsam" zu zeigen:

> WUMSHÄTER. Ich fürchte, daß ich mir noch die Schwindsucht über dein Plaudern an den Hals ärgern werde.
> LAURA. Ich fürchtete, sag ich, Sie möchten meine Begierde, bei meinem Bruder zu leben, einer falschen Ursache beimessen. -
> WUMSHÄTER. Bist du noch nicht fertig?
> LAURA. Einem sträflichen Überdrusse vielleicht, länger bei Ihnen zu bleiben -
> WUMSHÄTER. Ich werde dir das Maul zuhalten müssen.
> LAURA. Aber ich versichere, –
> WUMSHÄTER. Nun, wahrhaftig, ein Pferd, das den Koller bekömmt, ist leichter aufzuhalten, als das Plappermaul eines solchen Nickels. (S. 439)

Laura weiß offenbar genau, wie sie ihren Vater reizen und aufziehen kann und tut gerade das Gegenteil von dem, was er verlangt. Doch Wumshäter gibt nicht auf, seinen Willen durchsetzen zu wollen. Als er später seine Pläne für Laura ändert, weil sie ihm als Frau

---

[36]Neuhaus-Koch, 25.
[37]Wurst, 77.

seines Erzfeindes Leander, dem Geliebten Lauras, nützlicher scheint als wenn sie den Haushalt Valers führte, und weil er glaubt, hierdurch Leander einen tödlichen Schlag versetzen zu können, geht es Wumshäter wieder in erster Linie um seine Interessen: die persönliche Rache an Leander. Laura wird freilich auch hier nicht nach ihren Wünschen gefragt, noch überlegt Wumshäter in irgendeiner Weise das Beste seiner Tochter:

> Er soll sie haben, ja; mit Freuden will ich sie ihm geben. Wie soll sie ihm das Leben so sauer machen! Leander, Leander, er soll den Verdruß zehnfach wieder empfinden, den er mir verursacht hat. Wie will ich mich freuen, wenn ich bald erfahren werde, daß sich meine Tochter täglich mit ihm zankt; daß sie ihn keinen Bissen in Ruhe genießen läßt, daß sie sich so gar an ihm vergreift, daß sie ihm untreu ist, daß sie ihm sein Vermögen durchbringt, daß er endlich Haus und Hof ihrentwegen verlassen muß! Ich denke, ich denke, sie solls dahin bringen. (S. 454)

Was hier geschieht, ist nichts anderes, als daß der Vater seine Tochter seinen Interessen opfert. Worin Wumshäter allerdings sogar Chrysander übertrifft, liegt in dem Haß des Feindes, in der Freude an der Zerstörung vom Glück der Tochter und in der Hoffnung des Untergangs der neuzugründenden Familie. Mit der Feststellung, daß Wumshäter mit seinem Haßausbruch die Furcht vor der Sabotagefähigkeit der Frau verdeutliche, liefert Karin Wurst eine interessante Erklärung des Frauenhasses Wumshäters, der auch in seiner Tochter auf diese Macht der Zerstörung baut:

> Dieser "Tugendkanon" mit dem die Frau, ja sogar die eigene Tochter, beschrieben wird, stellt ebenfalls ex negativo die indirekte Macht der Frau dar, ihre Fähigkeit zur Sabotage. Sie kann die Familie, das Heim, den Hort der Intimität und Menschlichkeit zum Vergnügen des Mannes auch zu dessen Hölle machen. Aus dieser überzogenen Projektion der männlichen Furcht leitet sich der komische Charakter des Stückes ab.[38]

Ob Laura diese Macht tatsächlich besitzt und ob sie überhaupt gewillt ist, ihr zukünftiges Heim zu sabotieren, darf an dieser Stelle in Frage gestellt werden. Mit Sicherheit hat Laura alles andere im Sinn, als von dessen Fähigkeit Gebrauch zu machen. Laura will

---

[38]Wurst, 78.

nicht zerstören, sondern das Haus des Unfriedens und der Zerstörung verlassen, und zwar so, wie *sie* es am besten hält: "WUMSHÄTER. Du mußt Leanders Frau werden, oder meine Tochter zu sein aufhören. LAURA. Dieses Oder ist hart! Gleichwohl nehme ich mir die Freiheit, Ihnen zu sagen, daß ich Ihren ersten Befehl vorziehe, und mit dem Bruder reisen will. Ich kann meinen Willen so geschwind nicht ändern, als Sie den Ihrigen" (S. 461). Offensichtlich ist Laura nicht bereit, sich von ihrem Vater oder irgend jemandem herumstoßen oder abschieben zu lassen, wenngleich sie ihren Widerspruch nur mit Vorsicht formuliert. Dies wird besonders darin deutlich, daß Laura, indem sie Leander ihrem Vater zum Trotze ablehnt, eigentlich gegen ihre eigenen Interessen argumentiert, da sie Leander noch immer liebt. Als sie kurz darauf gegenüber Leander sogar sich selbst das alleinige Entscheidungsrecht in ihren persönlichen Angelegenheiten zuspricht, bringt sie ihren Vater beinahe soweit, sich an ihr zu vergreifen: "Ich finde, daß du sehr unverschämt bist, und wenn ich dich nicht in Gegenwart deines Bräutigams schonen wollte, so würde ich dir jetzt eine recht derbe Lektion geben" (S. 467). Die Verbindung mit Leander dient ja eigentlich nur ihrem eigenen zukünftigen Glück. Da Gehorsam und Dankbarkeit Laura hier keineswegs schaden würden, liegt ihrer Weigerung die Deutung nahe, daß sie aufgrund der Verletzungen und Beleidigungen von Wumshäter Wert darauf legt, dem Vater auf die Füße zu treten, und daß sie, um ihn zu reizen, für sich selber sprechen will.

4. Zusammenfassung

Die Familie Wumshäters hat mit dem Ende der Komödie selbst als Zweckgemeinschaft ihre Funktion verloren. Wumshäter bleibt nach wie vor so von seinen Vorurteilen belastet, daß es ihm nicht gelingt, Hilaria ohne Vorbehalte in die Familie aufzunehmen und die Abneigung gegen Laura zu überwinden. Ein Familienbewußtsein, welches die Verneblung des verbohrten Vaters aufhellen könnte, besitzt Wumshäter nicht.

Und selbst die Liebe zu seinem Sohn ist beschränkt, da sie sich nicht so weit erstreckt, ihm in seiner Ehe Glück zu wünschen. Ein familiales Bewußtsein, ein aufrichtiges Ehr- und Pflichtgefühl zeigt allein Valer, der sich durchgehend darum bemüht, den Vater zu versöhnen und dessen Zusage und Liebe zu erhalten. Dabei entwickelt er über seine List und seinen Ungehorsam gegen den Vater und dessen erneutes Jammern ein solches Schuldgefühl, daß er am Ende glaubt, die Beziehung nur mit der absoluten Submissionsgeste, dem Fußfall, wiederherstellen zu können: "Lassen Sie mich nochmals zu Ihren Füßen um Verzeihung bitten" (S. 471). Valer fleht dabei in erster Linie nicht um Vergebung, sondern um die ihm nur spärlich entgegengebrachte väterliche Liebe: "Vergeben Sie uns, weil Sie uns lieben" (S. 471). Obwohl Wumshäter seinen Frauenhaß und sein erniedrigendes Frauenbild bis zum Schluß aufrecht erhält, zeigen sich doch nicht wenig Kräfte, die dem Frauenfeind entgegenwirken und seine Ansichten durch Bloßstellung relativieren. Schon seine Vorstellung vom Heimchen am Herd, deren Verstand nicht über "Gickelgackel und Wischiwaschi" hinausgeht (S. 441), wird durch den vorwitzigen Spott Lisettes im ersten Auftritt widerlegt (vgl. S. 426).

Rosendorfers Deutung des *Misogyns* als erstes deutsches Emanzipationsstück besteht nicht zu Unrecht.[39] Besonders im Verhalten Lauras zeigt sich nicht allein der Anspruch, sondern auch die Fähigkeit zur Selbstbestimmung persönlicher Belange, wozu Laura bereit ist, dem Vater trotzig zu widersprechen. Trotz seines Beharrens auf traditionelles rollenkonformes Verhalten der Kinder, wie Gehorsam, Liebe und Dankbarkeit, erfüllt dieser allerdings seine ihm zugeschriebene Funktion als Familienoberhaupt nur bedingt. Indem Wumshäter nämlich die Tochter aus dem Hause entfernen will, ohne sich weiter um ihr Wohlbefinden zu bekümmern, verletzt er eindeutig die väterliche Vorsorge- und Schutzpflicht gegenüber Laura. Deutlich stellt er sein Eigeninteresse vor das Wohl der

---

[39]Rosendorfer, 260.

Tochter (Rache an Leander), aber auch vor das Glück des Sohnes (Verlechtung des Vorurteils), wobei er seine Familie im Grunde genommen völlig zerstört. Es liegt in der Typenhaftigkeit seines Charakters begründet, daß Wumshäter als Familienvater scheitert, kann er sich doch weder der gegebenen Situation seiner Entlarvung anpassen und hiernach ändern noch selbst die eigene Lage richtig überblicken.[40]

D. Die Juden

In dem 1749 entstandenen Einakter *Die Juden* wird noch weit offener und direkter das Problem des Antisemitismus behandelt als das Problem der Frauen in der Komödie *Der Misogyn*. Es gibt in den *Juden* auch nur in Ansätzen einen Vater-Tochter-Konflikt. Trotz der thematisch weniger zentralen Familienbeziehungen lassen sich wichtige Ergebnisse aus der auf Vater und Tochter beschränkten Kleinfamilie, die in der Isolation eines Landschlosses lebt, erschließen. Lessing thematisiert in diesem Lustspiel ebenso zum ersten Mal den im 18. Jahrhundert erneut zum Topos gewordenen Konflikt zwischen dem Stadtleben und dem Dasein in der ländlichen Idylle, wobei er schon hier das soziale Umfeld des Landlebens nur an der Oberfläche idealisiert. Durch die Abgeschiedenheit des Landgutes, auf dem der Baron und seine Tochter glücklich leben, und den Stand der dem niederen Landadel zugehörigen Familie wird von Lessing hier ein völlig neues, auf seine späteren Dramen hinweisendes Familienbild gezeichnet. Denn durch die materielle Sorgenfreiheit und die berufliche Ungebundenheit des Barons scheint die Familienbeziehung von vornherein weit unbeschwerter und konfliktfreier als das vom kaufmännischen Profitdenken bestimmte

---

[40]Hinck umschreibt das mürrische, starrköpfige Verhalten Wumshäters, in dem er einen "Pantalone, dessen erotische Leidenschaft [...] in die Leidenschaft des Weiberhasses umgeschlagen ist", erkennt, der Tradition des »Théâtre italien« zu, mit dem das Stück behaftet bleibt. Vgl. Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie* (Stuttgart: Metzler, 1965) 271. Siehe auch S. 270.

Leben der zuvor gesehenen Bürgerfamilien. Zentrum und Auslöser der Handlung ist jedoch das Zeitproblem der Judenemanzipation, mit dem die Landfamilie trotz ihrer Abgschiedenheit konfrontiert wird und mit dem sich der Baron aufgrund seiner erheblichen antisemitischen Vorurteile auseinandersetzen muß.[41] Auf einer Reise wird der Baron vor Räubern gerettet, ohne zu wissen, daß es sich bei seinem Retter um einen reisenden Juden handelt. Der aus Dankbarkeit auf das Hofgut eingeladene Reisende kann den Baron, der von Juden überfallen worden zu sein glaubt und daraufhin seine Vorurteile mehrmals ohne Bedenken verbalisiert, rasch befreunden und ihn vor einem (möglichen) weiteren Anschlag der Verbrecher bewahren, indem er die wahren Übeltäter unter den Bedienten des Barons finden und stellen kann. Als sich der Reisende, nachdem ihm der Baron die Hand seiner Tochter anbietet, als Jude zu erkennen gibt, kann der Baron seine Vorurteile, zumindest gegenüber dem Reisenden, soweit abbauen, um ihm seine aufrichtige Freundschaft, nicht länger aber die Hand seiner Tochter, anzubieten.

1. Der Baron

Die persönliche Einstellung zum Judentum beeinflußt die gutmütige Natur des Barons im wesentlichen nicht. Er genießt sein bewußt zurückgezogenes Dasein mit seiner von ihm aufrichtig geliebten und umsorgten Tochter und scheint, wie er dem Reisenden indirekt gesteht, kaum unter Einsamkeit zu leiden: "Ich bin funfzig Jahr alt: -- Bekannte habe ich gehabt, aber noch keinen Freund. Und niemals ist mir die Freundschaft so reizend vorgekommen, als seit den wenigen Stunden, da ich nach der Ihrigen strebe" (S. 386). Die naheliegende Frage, warum der Baron noch nie die Freuden einer Freundschaft genießen konnte, soll hier nur am Rande debattiert werden; sie läßt sich weniger aus seinem Charakter als aus seiner Einstellung zur Freundschaft beantworten, da er im Prinzip bereits hier ein freundschaftliches Verhältnis mit dem Reisenden durch die Gleichsetzung von Dankbarkeit

[41] Rosendorfer, 261.

und Freundschaft bedroht. Eben dieses Mißverständnis muß erst der Reisende aufklären, soll sich eine wahre Freundschaft zwischen den Männern entwickeln: "DER BARON. O, mein Herr, die Freundschaft eines Wohltäters -- DER REISENDE. Erlauben Sie, -- ist keine Freundschaft. Wenn Sie mich unter dieser falschen Gestalt betrachten, so kann ich Ihr Freund nicht sein" (S. 386-87). Trotz der Verblendung des Barons kann die Ansicht von Dunkle, Lessing zeichne in ihm "a disgusting picture of the German nobility," an dieser Stelle nicht vertreten werden.[42] Denn die Haltung des Barons wird im besonderen von seiner Ignoranz, nicht aber von seinen inneren Wesensarten bestimmt, nach welchen er durchaus als ein vornehmer und aufrichtiger Charakter erscheint.[43] Wenngleich er nur wenig von dem Bund der Freundschaft verstehen mag, so zeigt er ein um so größeres Familienbewußtsein, das sein Leben zu bestimmen scheint. Gleich nach seiner Rettung will er die Freude mit "Anverwandten", die er "auf heute [hat] einladen lassen" (S. 390), teilen und natürlich dem Reisenden das Objekt seines ganzen väterlichen Stolzes zeigen. Die ganze Liebe und Fürsorge des Barons bleibt in erster Linie auf die Tochter gerichtet, in der er seinen "Schutzengel" und Sinn des Lebens sieht (S. 390). Eine Mutter gibt es auch in dieser Komödie nicht und wird diesmal auch beiläufig nicht erwähnt.

2. Das Fräulein

Die Tochter, die, ebenso wie der Baron und der Reisende, namenlos bleibt und nur mit "Fräulein" bezeichnet wird, tritt noch vor ihrem Vater auf. Anzeichen von ländlicher Scheu und kindlicher Schüchternheit zeigt sie dem ihr fremden Juden nicht und beginnt, ohne ihre Worte weiter zu überlegen, ungezwungen und offenherzig zu plaudern: "Warum verlassen Sie uns, mein Herr? Warum sind Sie hier so allein? Ist Ihnen unser Umgang schon

---

[42]Harvey I. Dunkle, "Lessing's *Die Juden*. An Original Experiment," *Monatshefte für deutschen Unterricht* 49 (1957): 327.

[43]Eine völlig von Dunkles Deutung abweichende Ansicht von dem Baron vertritt auch Kurt Levinstein, in "Lessings Jugendlustspiel *Die Juden*," *Pädagogische Provinz* 9 (1955): 122.

die wenigen Stunden, die Sie bei uns sind, zuwider geworden? Es sollte mir leid tun. Ich suche aller Welt zu gefallen; und Ihnen möchte ich, vor allen andern, nicht gern mißfallen" (S. 384). Doch in ihrem geschickten Überredungsversuch, mit dem sie den ihr offensichtlich gefallenden Reisenden zum Bleiben bewegen will, wird die Haltung eines verwöhnten Kindes, das die Erfüllung seiner Wünsche gewohnt ist, aufgedeckt. Sogleich droht sie, wenn auch scherzhaft, "böse" zu werden (S. 385), als ihr der Reisende nicht nachgeben will. Mit Recht erkennt Sturgess im fünften Auftritt ein Mädchen, das "seinen aufgeweckten Verstand erprobt,"[44] und obgleich Dunkle im Fräulein "hardly a sympathetic character" sieht, so bleibt ihr Geplapper doch weder vor dem Reisenden noch vor dem Vater ohne Wirkung:[45] "Das Glück ist unschätzbar, eine so angenehme und muntre Tochter zu haben" (S. 386). Wirkt auf den Reisenden die "liebenswürdigste Unschuld" und der "ungekünsteltste Witz," so zeigt sich der Baron besonders stolz auf die "sich selbst gelaßne Natur" seiner Tochter, die die auf dem Lande nur schwerlich zu erlernende "Kunst zu gefallen" nur in einem "sehr geringen Grade" besitzt (S. 386).

3. Die Vater-Tochter-Beziehung

Die im fünften Auftritt hervortretenden "Anzeichen individueller Eigenschaften" des Fräuleins machen jedoch eindeutig vor der Gestalt des Vaters halt.[46] Als das Mädchen den Vater kommen sieht, läuft sie schnell davon, weil sie den väterlichen Vorwürfen, daß sie allzu "gern um Mannspersonen wäre," entgehen will (S. 385). Daß diese Vorwürfe von nicht allzu strenger Natur sein können, wie Karin Wurst richtig bemerkt, kommt bereits in der Offenheit, mit der sich das Mädchen gegenüber dem Fremden entdeckt, zum Ausdruck, doch die Behauptung, daß die Autorität des Vaters von dem Mädchen nicht ernstgenommen

---

[44]Sturgess, 145.
[45]Dunkle, 327.
[46]Sturgess, 28.

werde, scheint bereits das nächste Auftreten des Fräuleins zu widerlegen.[47] Denn hier kommt das Thema des väterlichen Vorwurfes direkt zur Sprache. In dem kurzen Gespräch zwischen Vater und Tochter im siebten Auftritt kann kaum bezweifelt werden, daß ihr Verhältnis nach traditionellem patriarchalischen Muster gestaltet ist und auf der Befehlsgewalt des Vaters sowie dem widerspruchslosen Gehorsam der Tochter beruht. Als das Fräulein über sein Verhalten Rede und Antwort stehen muß, verlassen es sehr rasch Munterkeit und Witz, mit dem es sich noch zuvor gegenüber dem Reisenden gab:

> DAS FRÄULEIN. Ach! Papa --
> DER BARON. Nu, nu! fein wild, fein wild! Vorhin liefst du vor mir: was sollte das bedeuten? --
> DAS FRÄULEIN. Vor Ihnen bin ich nicht gelaufen, Papa; sondern nur vor Ihrem Verweise.
> DER BARON. Der Unterscheid ist sehr subtil. Aber was war es denn, das meinen Verweis verdiente?
> DAS FRÄULEIN. O! Sie werden es schon wissen. Sie sahen es ja! Ich war bei dem Herrn -
> DER BARON. Nun? und -
> DAS FRÄULEIN. Und der Herr ist eine Mannsperson, und mit den Mannspersonen, haben Sie befohlen, mir nicht allzuviel zu tun zu machen.-
> DER BARON. Daß dieser Herr eine Ausnahme sei, hättest du wohl merken sollen. (S. 389)

Die Reaktion des Barons als väterliche Autoritätsperson und Tugendrichter soll hier nicht überbewertet werden, doch zeigt sie deutlich, daß der Vater das Verhalten der Tochter überwacht und keineswegs bereit ist, alles der "sich selbst" überlassenen Natur zu dulden. Ein Wegspringen vor den Augen des Gastes wird offenbar als Verstoß gegen die Regeln der Politesse gewertet, dem der Baron mit seiner Frage auf den Grund gehen will. Bei diesem Verhör ähnlichen Gespräch, bei welchem der Vater die Fragen stellt und keine zurückhaltende Ausrede zu dulden scheint: "Nun? und -" (S. 389), kann die Tochter nicht ausweichen. Dabei lassen die "gutgemeinten Verhaltensmaßregeln" der väterlichen Liebe

---

[47]Wurst, 67.

dem Mädchen nur recht wenig individuelle Entscheidungs- und Redefreiheit, was sich aber erst am Ende des Stückes in besonderer Härte herausstellt.[48]

Der Stolz des Barons, wie er im zuvorgehenden Gespräch mit dem Reisenden zum Ausdruck kommt, kann als Indiz gesehen werden, daß er sein Erziehungsideal verwirklicht glaubt. In seiner Tochter findet er die gehorsame Unschuld des Landes, deren Natürlichkeit ihm gerade so gefällt. Stolz und Eitelkeit, die "Kunst zu gefallen," werden nicht geduldet und unterliegen nach seinem Glauben in der ländlichen Isolation kaum einer diese Eigenschaften herausfordernden Versuchung. Mit der Idealisierung des Landlebens und dem damit verbundenen Ausleben seiner Erziehungsutopie steht er dem ein ähnliches Wertsystem vertretenden Odoardo nicht fern, der ebenfalls in der Ungekünsteltheit und der seelischen Reinheit, die er nur auf dem Lande für realisierbar hält, die Idealwerte der Frau erkennt. Die Behauptung, daß in dem Fräulein eine "Emilia-Gestalt" verkörpert sei, "die in trauter Eintracht ohne den störenden Einfluß einer Mutter [...] mit dem Vater zurückgezogen auf dem Land lebt und sich seinen Wünschen fügt, bzw. deren Wünsche, durch eine gelungene Sozialisation der Werte des Vaters, dieselben sind," soll hier jedoch nur bedingt übernommen werden.[49] Schließlich folgt die Tochter dem Willen des Vaters, nun "beständig" um den Reisenden zu sein, nur deshalb mit "Vergnügen" (S. 412), weil sie an ihm Gefallen findet und zwar mit einem naiven Liebes-Glauben. Hierin erinntert das Fräulein eher an Minna als an Emilia, da sie doch ähnlich der jungen Barnhelm aufgrund der Wohltaten eines Mannes, diesen zu lieben beschließt. Immerhin wagt das Fräulein, dem Fremden zu begegnen und offen mit ihm zu plaudern, solange sie nur sicher sein kann, daß der Vater hiervon nichts erfährt. Auch die Verinnerlichung religiös-ethischer Tugendwerte des Vaters, durch welche sich Emilia auszeichnet, scheint hier kaum nachweisbar vorzuliegen; das

---

[48]Wurst, 68.
[49]Wurst, 69.

Fräulein macht sich ja gerade zum Ziel, "aller Welt zu gefallen" (S. 384), und damit gerade das, was der Vater zu verhindern sucht. Und eben in der ungezwungenen, kaum eingeschränkten Offenherzigkeit gegenüber dem Reisenden, dem sie ihre kleinen Geheimnisse verrät, sowie in der leichten Verschwiegenheit gegenüber dem Vater, vor dem sie, um seinem Vortrag zu entgehen, wegspringt und ohne den sie mit dem Reisenden spazieren gehen will, zeigt das Fräulein ein Benehmen, das geradezu im Gegensatz zu dem Verhalten Emilias steht. Selbst am Schluß der Komödie wagt es das Mädchen, wenngleich nur mit dem kurzen Einwand: "Ei, was tut das?" (S. 413), die Vorstellungen des Vaters zu hinterfragen, ein Schritt, den Emilia niemals wagen würde.

Trotz dieser Forschheit, die sich in dem jungen Mädchen regt, zeigt der Ausgang des Stückes nicht allein die Natürlichkeit und Naivität des Fräuleins. Ebenso wie ihre vom Vater unterstützte Unmündigkeit in ihren persönlichen Lebensfragen tritt die Einschränkung ihrer individuellen Entscheidungsfreiheit zu Tage. Gegenüber der bestehenden Gesetzesregelung und dem Spruch des väterlichen Machtwortes, der mit dem Verbot zur Heirat restriktiv in die individuelle Selbstbestimmung der Tochter eingreift, aber auch gegen die sie zur Schweigenden bestimmende Stimme aus der Gesellschaft, für die Lisette mit Sicherheit hier Sprachrohr ist, hat das Fräulein keine Macht.[50] Eine Änderung der Meinung des Vaters dahingehend, einen Juden als Schwiegersohn zu akzeptieren, kann sie aufgrund ihres fehlenden "Erkenntnis- und Durchsetzungsvermögen[s]" mit Gewißheit nicht bewirken.[51] Dabei ist bezeichnend, daß nicht etwa der Vater, sondern Lisette die Aufklärung des Fräuleins übernehmen will. Denn hierin kommt zum Ausdruck, daß ein Kampf um den Juden und den versprochenen Ehemann nicht bloß gegen den Vater, sondern auch

---

[50]Zur Stellung der jüdischen Bevölkerung in der deutschen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ausführlich siehe Hermann Aubin u. Wolfgang Zorn, Hrsg., *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, 2 Bde. (Stuttgart: Union Vrlg., 1971) 1: 602-03. Hierzu auch Rudolf Vierhaus, "Aufklärung und Freimaurerei in Deutschland," *Deutschland im 18. Jahrhundert* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987) 116.

[51]Neuhaus-Koch, 51.

gegen die gesellschaftliche Konvention geführt werden muß, zumal sich vermuten läßt, daß die Belehrung durch Lisette das Fräulein zum Vorurteil hinführen wird. Daß der Baron selbst vielleicht im Hinblick auf die einschränkenden Konventionen der Gesellschaft im Sinne der Tochter zu handeln glaubt, ändert wenig an der Tatsache, daß es vielmehr der sein zuvor gegebenes Versprechen revidierende Baron ist, der die Heirat verhindert, als das beschuldigte Schicksal: "So gibt es denn Fälle, wo uns der Himmel selbst verhindert, dankbar zu sein? [...] So will ich wenigstens so viel tun, als mir das Schicksal zu tun erlaubt" (S. 413). Mit diesem für die fragend zusehende Tochter unerklärlichen und dubiösen Ausgang erhält das Lustspiel nicht bloß auf gesellschaftsphilosophischer Ebene eine seltsam anmutende Note. Was die versagte Hochzeit nämlich eigentlich verhindert, ist das potentielle zukünftige Glück des Fräuleins mit dem aufgeklärten, vorurteilsfreien und wohl weniger autoritären Juden.[52] Wenn Guthke hierzu bemerkt, daß wohl auch der Baron am Ende "aufgeklärter als am Anfang" hervorgeht, so nützt auch das dem zukünftigen Familienglück des Mädchens kaum.[53] Denn hier wirkt auch die väterliche Liebe hinderlich. Zwar unterscheidet sich die Familiendarstellung in den *Juden* von dem Familienbild im *Jungen Gelehrten* im wesentlichen dadurch, daß in jenem ein liebevolles und fürsorgliches Verhältnis zwischen Vater und Tochter herrscht, doch hängen auch in den *Juden* das Wohlergehen und die Zukunft der Tochter allein vom Wohlwollen des Vaters ab.

Dieses empfindsame Familienmodell, in dem der Vater die Entscheidungen im Interesse der Tochter fällt und in dem diese allein Gehorsam zu leisten hat, wird jedoch auch von Kritik Lessings kritisiert,[54] was sich gerade an der Illusion des vom Baron und auch vom

---

[52]Diese Eigenschaften des Reisenden werden besonders im Verhalten zu dem Bedienten Christoph deutlich (vgl. S. 413-14).

[53]Karl Guthke, "Lessings Problemkomödie *Die Juden*," *Wissen aus Erfahrungen*, Hrsg. Alexander von Bormann (Tübingen: Niemeyer, 1976) 133.

[54]Nach Karin A. Wurst gibt es "keine Indikatoren der Kritik" an diesem Modell der auf Rollenkonformität beruhenden harmonischen Familie. Ich stimme hier allerdings nicht mit Wurst überein, da eben der Schein der Harmonie trügt und gerade durch Verbrechen und Vorurteil verdunkelt wird. Vgl. Wurst, 71.

Reisenden thematisierten Stadt-Land-Gegensatzes erkennen läßt. Weder der philosophische Konflikt des Vorurteils noch der familiale Konflikt zwischen Vater und Tochter wird am Ende gelöst. Sowohl die Einstellungsänderung des Barons als auch die Aufklärung des Fräuleins durch Lisette lassen nicht eindeutig auf die Behebung der im Hause des Barons herrschenden Vorurteile schließen.[55] Auch steht die ländliche Idylle am Ende unzweideutig nicht allein als Idealwelt empfindsamer Familienideologie dar, sondern ebenso als Ort des Vorurteils und des Verbrechens, die beide den Baron und dessen Familienglück direkt konfrontieren. Der harmonische und weltfriedliche Charakter des Landgutes wird von Anbeginn durch den Anschlag von Martin und Michel und die Vorherrschaft falscher Werte, wie sie in den antisemitischen Vorurteilen des Barons zum Ausdruck kommen, in Frage gestellt. Und es sind die gleichen Vorurteile, die dem Baron und seiner Tochter ohne die Hilfe des Juden leicht das Leben hätten kosten können, wo jener selbst die Verbrecher niemals unter Christen und schon gar nicht unter seinem Dach vermutet hätte und vor einem Rachezug Martins kaum sicher geblieben wäre. Ironischerweise ist es der reisende Jude, der die Situation und die Familie rettet, und der Baron, der als Beschützer des Hauses eigentlich versagt.

E. Der Schatz

Auch bei der 1750 entstandenen Komödie *Der Schatz* , die in diesem Kapitel vor dem ein Jahr früher geschriebenen Lustspiel *Der Freigeist* behandelt werden soll, handelt es sich um einen Einakter und noch weit deutlicher als in den *Juden* um eine Typenkomödie.[56]

---

[55]Gegen die positive Veränderung des Barons wendet sich mit Nachdruck Dunkle, 329.
[56]Rosendorfer, 263.

Obwohl das Stück fast nur eine freie, gestraffte, aber modernisierte Übersetzung der Plautus-Komödie *Trinummus* darstellt, gibt sie wertvolle Hinweise auf die Darstellung des Familienbildes der frühen Lustspiele Lessings.[57] Die Tatsache, daß in dem Stück keine Frauengestalten vorkommen, sondern nur erwähnt werden, darf an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, weil das familiale Wertsystem und das Familienbewußtsein von den Männern voll getragen und ausgedrückt wird. Beide Handlungsstränge - die Verbindung der Mündel Kamilla und Leander und die Entwicklung und Besserung Lelios -, die beide familiale Themen zum Zentrum haben, werden durch die Wiederkehr des seit neun Jahren verreisten Vaters von Kamilla und Lelio verbunden. Ort des Geschehens ist aber nicht die private Sphäre einer der Familien, sondern die öffentlich zugängige Straße einer kleinen Ortschaft. Die komplexe und verwobene Handlung setzt ein mit dem Gespräch Leanders und dessen Vormund Staleno, der den Wunsch des Mündels, Kamilla zu heiraten, aufgrund der fehlenden Mitgift des Mädchens verweigert. Staleno jedoch kann mit Kamillas Vormund das Problem lösen, indem die Männer eine Mitgift aushandeln, die durch einen von Anselmo, dem wahren Vater Kamillas und Lelios, versteckten Schatz gedeckt wird. Gleichzeitig setzt der Besserungsprozeß des Bruders Lelio ein, der im Vorgeschehen sein Elternhaus und fast die gesamte Barschaft der Familie vergeudete und damit auch das zukünftige Glück der Schwester bedrohte, der nun aber selbst für die günstige Heirat Kamillas Opfer aufzubringen bereit ist. Mit dem Auftauchen Anselmos und der Aussöhnung zwischen Vater und Sohn kommt es zum glücklichen Ende des Stückes und zur Neu- und Wiedergründung zweier Familien.

1. Staleno und Leander

Zunächst werden im Stück die Vormund-Gestalten und deren Verhältnis zu ihren Mündeln dargestellt. In der ersten Szene stehen sich Staleno und Leander gegenüber, der

[57]Vgl. Guthke, Anhang, Gö 2:664.

sich außergewöhnlich förmlich an den Vormund wendet, was dieser sogleich bemerkt: "Lieber Herr Vormund! das habe ich lange nicht gehört! Wenn Sie wollten so gut sein! Wie höflich man doch gleich wird, wenn man verliebt ist!" (S. 559). Es ist aber weniger die Verliebtheit als das wahre Anliegen des Gesprächs, das Leander zu dieser Förmlichkeit veranlaßt, braucht er zur Heirat doch die Erlaubnis Stalenos. Zwar versucht er sein Bestes, die Vorzüge Kamillas hervorzuheben, um damit Stalenos Interesse von der Aussteuer abzulenken, doch kann er den Vormund nicht von der Fragerei: "was kriegt sie mit" (S. 560) abbringen. In dem komisch-humorvollen Gespräch stellt sich jedoch heraus, daß Staleno nicht wie etwa Chrysander an seine persönlichen Vorteile denkt oder eine Bereicherung Leanders erzwingen will, sondern vor allem an der Erhaltung und Sicherung des materiellen Wohlstandes seines Mündels interessiert ist. Mit Nachdruck weist Staleno auf die Notwendigkeit hin, die ökonomisch-materiellen Angelegenheiten bei einer Familiengründung nicht zu unterschätzen:

> STALENO. [...] O Jugend, o Jugend! daß doch die leichtsinnige Jugend, so wenig nach dem Allernotwendigsten fragt! [...]
> [...]
> STALENO. Ist es wohl so die Hälfte von Seinem Vermögen, was das Mädchen mitkriegt?
> LEANDER. Die Hälfte? Nein, das ist es nicht.
> STALENO. Das Drittel?
> LEANDER. Auch wohl nicht.
> STALENO. Das Viertel doch?
> LEANDER. Schwerlich.
> STALENO. Nu? das Achtel muß es doch wohl sein? Alsdann wären es ein Paar tausend Tälerchen, die beim Anfange einer Wirtschaft nur allzubald weg sind. (S. 561)

Die Notwendigkeit einer Aussteuer der Ehefrau als Vermögensbasis der Haushaltsgründung darf jedoch nicht überbewertet werden, da Leander keineswegs mittellos in die Ehe geht und selbst über einen finanziellen Rückhalt verfügt: "Er hat ja selber schon genug Geld" (S. 561). Neben dem Grund, die bürgerliche "Norm" durch einen

Verzicht auf Mitgift nicht zu brechen,[58] spielt zweifellos auch das vormundschaftliche Verantwortungsgefühl bei Stalenos Härte eine entscheidende Rolle. Staleno nämlich glaubt, als Vormund besonders auf die wirtschaftlichen Verhältnisse seines Mündels achten und über sie in bestem finanziellen Interesse verfügen zu müssen: "Leander, wenn Er mein Sohn wäre, so wollte ich nicht ein Wort dawider reden; aber so ist Er nur mein Mündel. Seine Neigung könnte sich in reifern Jahren ändern, und wenn Er alsdann das schöne Gesicht satt wäre, dem der beste Nachdruck fehlt, so würde alle Schuld auf mich fallen" (S. 563). Erlischt die vormundschaftliche Verpflichtung, brauche er sich nicht länger einzumischen und könne Leander die rechtliche Verfügungsgewalt seiner Angelegenheiten überlassen: "Er soll warten, bis Er Sein eigner Herr wird; alsdann kann Er machen, was Er will" (S. 563). Damit bringt Staleno das Gespräch zu Ende, erklärt sich allerdings bereit, später zu Hause "mehr davon" zu besprechen (S. 563).

2. Philto und Staleno

Daß Staleno, der Leander abweist und dessen Bitte verneint, keineswegs ein gefühlloser Sturkopf mit rein kaufmännischen Interessen ist, zeigt sein Gespräch mit seinem alten Freund Philto, auf den er im nächsten Auftritt trifft. Denn hier macht Staleno sogleich den Wunsch seines Mündels geltend und versucht, sich mit Philto, dem Vormund Kamillas, über eine Mitgift zu einigen. Für die beiden Vater-Gestalten wird dabei die Verbindung von Leander und Kamilla zu einem regelrechten Handel, bei dem zwar Staleno für die Interessen Leanders kämpft, Kamillas Gefühle und Neigungen aber kaum eine Rolle spielen:

> STALENO. Ich werde ja nicht bei sechs tausend Talern scherzen?
> PHILTO. Ja; aber will denn auch Kamille Leandern haben?
> STALENO. Wenigstens will er sie haben. Wenn zwanzig tausend Taler sechs tausend Taler heiraten wollen, so werden ja die sechse nicht närrisch sein, und den zwanzigen einen Korb geben. Das Mädchen wird ja wohl zählen können. (S. 570)

---

[58] Wurst, 86.

Philtos Einwand wird von Stalenos materialistischem Vernunftsdenken überrollt, und erst als sich Philto bereit erklärt, die verlangten 6.000 Taler aus eigener Tasche vorzustrecken, da sie durch den ihm bekannten vergrabenen Schatz gedeckt sind, einigen sich die beiden über die Zukunft der jungen Leute, ohne daß dabei Kamilla zu Wort kommen kann. Noch bevor es zu dem Ehehandel kommen kann, erhellt das Gespräch zwischen den Männern jedoch die familialen Verhältnisse des Pflegevaters Philto. Dieser stellt sich dabei - anders als Staleno und die Einwohner des Dorfes glauben - als liebevoller und fürsorglicher Vater der beiden Kinder Anselmos heraus und kann die Anschuldigungen des Freundes, seine Vormundschaftspflichten vernachlässigt zu haben, zurückweisen: "STALENO. [...] Er ist ein schönes Früchtchen geworden, der Lelio! PHILTO. [...] Lelio hat alle seine lüderlichen Ausschweifungen ohne mein Vorwissen begangen; und wann ich sie erfuhr, so war es schon zu spät, ihnen vorzubeugen" (S. 565). Offensichtlich spielt die Gemeinschaft des Dorfes eine nicht unwesentliche Rolle, zumal beide Vormünder dem "Zeug", das über sie "in der Stadt gesprochen" wird (S. 564), keinesfalls gleichgültig gegenüberstehen. Philto scheint daher besonders darauf bedacht, seine Unschuld an der sittlichen Verdorbenheit Lelios zu bekräftigen, wobei er unter Berufung auf Anselmos warnende Worte versucht, die kriminelle Veranlagung Lelios geltend zu machen und sich dabei selbst aller Verantwortungen zu beheben. So zitiert Philto die letzten Worte Anselmos: "Ich reise jetzo weg; ich lasse meinem Sohne so viel, daß er leben kann; mehr darf ich ihm aber auch keinen Heller lassen. Er hat allen Ansatz zu einem lüderlichen Menschen, und je mehr er haben würde, desto mehr würde er vertun. Was bliebe alsdann für meine Tochter übrig?" (S. 567).

Ob Lelio wirklich aufgrund seiner Veranlagung zu dem wurde, wie ihn das Dorf beschreibt, oder ob nicht auch sein Umgang mit Maskarill eine Rolle in seinem Auskommen spielt, scheint in Bezug auf die Kompetenz Philtos als Vater unerheblich, da die Integrität des Vormundes schon allein durch seine Besorgnis und aktive Fürsorge in den Augen Stalenos,

aber auch des Lesers, wiederhergestellt wird. Überhaupt zeigt sich die moralisch-sittliche Makellosigkeit und Ehrbarkeit beider Pflegeväter gerade in der gegenseitigen Kontrolle und Bestätigung ihrer Pflichten und aufrichtigen Sorgfalt gegenüber den Mündeln.[59] Dabei wird vor allem der Wert ihrer Freundschaft beteuert: "Und ich bin Ihnen recht gut, daß Sie so fein offenherzig gegen mich gewesen sind. Ein Freund, der uns alles unter die Augen sagt, was er Anstößiges an uns bemerkt, ist jetzt sehr rar" (S. 569). Anhand des Ernstes, mit dem sowohl Philto als auch Staleno ihren Aufgaben als Pflegeväter nachgehen, und der Zuneigung, die sie ihren Mündeln entgegenbringen, kommt zum Ausdruck, daß ihre vormundschaftliche Pflichterfüllung kaum von dem Großziehen natürlicher Kinder eines biologischen Vaters zu unterscheiden ist.

3. Lelio

Zeigt sich in dem Gespräch der Vater-Figuren allerdings nur weniges, was ihre emotionalen Beziehungen in privater Familiensphäre näher durchleuchtet, so wird in den folgenden Szenen Einblick in das Innenleben des verrufenen Mündels Lelio gewährt. Dieser scheint tatsächlich im Munde aller verpönt zu werden; Staleno nennt ihn einen "lüderlichen Burschen" (S. 563), sein Pflegevater beschwert sich über seine "lüderlichen Ausschweifungen" (S. 565), sein eigener Vater Anselmo erkannte in ihm schon als Kind den "lüderlichen Menschen" (S. 567), und so nennt ihn auch "die ganze Stadt" nur den "lüderlichen Lelio," wie der Träger im zwölften Auftritt Anselmo gesteht (S. 596). Doch scheint auch Lelio selbst recht wenig von sich zu halten, zumal er nach dem Geständnis Philtos, der ihm die Schuld am Unglück der Schwester zuschreibt, "ein Nichtswürdiger" zu sein glaubt (S. 575). Wenngleich Lelio kaum von seinen Jugendsünden und "lüderlichen Ausschweifungen" freigesprochen werden kann, so gibt er doch einerseits in seiner Selbstverdammnis, andererseits in seiner aufrichtigen Liebe und Besorgnis zu Kamilla zu

[59]Wurst, 87.

erkennen, daß er nicht ganz so schlecht denkt, wie er handelt und daß der Kern seines Wesens weit besser ist, als es sein Ruf zuläßt. Immerhin stellt sich heraus, daß auch er ein Herz hat und die Fähigkeit zum Mitfühlen besitzt: "Du weißt es, Maskarill, ich liebe meine Schwester. Jetzt also muß ich das Äußerste für sie tun, wenn sie nicht Zeit Lebens mit Unwillen an ihren Bruder denken soll" (S. 577). Diese am Unglück Kamillas reichlich erprobte Mitleidsfähigkeit scheint vor allem seine Triebfeder zu positiven Taten aufzuziehen, denn er zeigt sich willig, bei Staleno um seine Schwester zu bitten, wobei er sich selbst erniedrigend anklagt: "Es ist wahr, meine Ausschweifungen haben mich entsetzlich herunter gebracht" (S. 579). Dabei geht Lelio in der Tat weiter als sein Ruf zunächst erwarten läßt und geht von den aufrichtigen, aber passiven Selbstvorwürfen über zu einer aktiven Handlungsbereitschaft, mit welcher er die Zukunft und die Liebe seiner Schwester sichern will. Unter dem Verlust seiner eigenen Einkommenssicherung und auf die Gefahr hin, selbst der Armut anheimzufallen, ist Lelio bereit, Kamilla ein Anwesen abzutreten und so ein "beträchtliches Vorwerk" als Mitgift bereitzustellen (S. 579). Doch Lelio wird so von Schuldgefühlen geplagt, daß er alles in Kauf zu nehmen willig ist, um sich nur nicht an der Schwester zu versündigen: "die mir drohende Armut schreckt mich weit weniger, als der Vorwurf, den ich mir wegen einer geliebten Schwester machen müßte, wenn ich nicht alles hervor suchte, das Unglück, das ich ihr durch meine Torheit zugezogen, so viel als noch möglich, von ihr abzuwenden" (S. 579). Durch diese in der Tat edle Bereitschaft erscheint Lelio allerdings in weit besserem Lichte, was besonders die Kontrapunktierung seines Charakters durch den wahrhaft verdorbenen und Lelio pausenlos zu Untaten anstiftenden Maskarill unterstützt. Schließlich geht dieser sogar so weit, seinen Kameraden und Herrn hinter dessen Rücken bei Staleno anzuschwärzen, um die Edeltat seines Freundes aus Eigennutz zu verhindern.

4. Anselmo und die Vater-Figuren

Aber ebenso wie es für Maskarill nützlich sein mag, vor Staleno den Freund zu verpönen, scheint es ihm gefährlich, dem wiederkehrenden Anselmo auch nur die Wahrheit über Lelio zu berichten; muß er doch zu Recht befürchten, einen Teil des väterlichen Zorns zu spüren zu bekommen. Das erste Interesse des Kaufmannes gilt allerdings weniger den Kindern als dem Haus, das er wohl ebensosehr vermißte: "Dem Himmel sei Dank, daß ich endlich mein Haus, mein liebes Haus wieder sehe!" (S. 584). Wie es sich für einen Kaufmann schickt, muß alles, was Geld anbelangt, seine richtige Ordnung haben: "Ich habe Euch doch bezahlt?" (S. 585), und genauso wie er den Träger von seiner Aufrichtigkeit überzeugen will, muß er Maskarill, in dem er gleich einen Dieb fürchtet, vor seiner Vorsicht warnen. Erst als sich Maskarill und Anselmo erkennen, will dieser wissen, "ob alles noch wohl steht" und ob die Kinder noch leben (S. 586). Um so erstaunter gibt er sich, als er erfahren muß, daß sein Haus verschlossen vor ihm steht und daß seine Familie nicht länger darin wohnt. Doch wieder kommen seine Gedanken auf andere Dinge als die eigenen Kinder - das schon weil Anselmo nun der Öffentlichkeit der Straße ausgesetzt bleiben muß und er ähnlich wie Philto und Staleno um Leute und Gerede besorgt scheint: "Da muß ich nun unter freiem Himmel warten? Es ist gut, daß die Straße ein wenig abgelegen ist, und daß mich die wenigsten mehr kennen werden" (S. 588).

Daß Anselmo tatsächlich schon im Gerede ist und dabei zu Unrecht weniger als Philto in Verruf steht, wird vom Träger zum Ausdruck gebracht, der den Heimkehrer zunächst, ohne ihn zu kennen, über die wahren Verhältnisse um Lelio aufklärt. Nicht nur Lelio, sondern auch Anselmo, der als "ein garstiger, geiziger Mann, der nie genug kriegen konnte" (S. 596), bezeichnet wird, steht im Bericht des Trägers im dunklen Licht. Sicherlich handelt es sich eben um "Gerede", welches schon zuvor die gute Tat Philtos ins Gegenteil verwandelte und auch an dieser Stelle Anselmo mehr anschwärzt als ihm vielleicht gerecht wird. Anselmo hat seit vier Jahren nichts von sich hören lassen (vgl. S. 562). Trotzdem darf nicht vergessen

werden, daß Anselmo aufgrund seiner langen Abwesenheit und besonders wegen der langen Informationspause durchaus Anlaß zum Gerede und Verwundern gegeben hat. Selbst der aufrichtige Staleno wundert sich ja anfangs: "wo er modert, der gute Anselmus!" (S. 562). Und in der Tat ging Anselmo nicht ohne egoistische Motive auf Handelsreisen, verließ er doch die Familie nicht, um sie zu versorgen, sondern um sich seine letzten Jahre zu verschönern: "Bald, bald werde ich nun wohl ruhiger sitzen können. Ich habe mir es sauer genug werden lassen, und Gefahr genug ausgestanden, daß ich mir schon, mit gutem Gewissen, meine letzten Tage zu Rast- und Freudentagen machen kann. -- Ja gewiß, das sollen sie werden" (S. 588-89).

So viel Anselmo nach dem die Wahrheit verzerrenden und auch Philto verleumdenden Klatsch des Trägers auf Philto wütet, so sehr wirkt er enttäuscht und unglücklich über die Taten seines Sohnes Lelio, der ein Stein auf seinem Herzen ist: "Ach! wenn ich den ungeratnen Sohn nicht hätte [...]" (S. 601). Doch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist so zerbrochen, wie es nach neun Jahren Trennung nur sein kann und erschwert dem längst bereuenden Sohn die Heimkehr in das väterliche Haus. Als sich Lelio nach einigem Zögern nun endlich überwindet, den Vater aufzusuchen, überfallen ihn seine Schuldgefühle derart, daß er dem Vater nur noch um Verzeihung und Liebe bettelnd vor die Füße fallen kann, um auf diese Weise seine kindliche Demut und seinen Gehorsam zu bekräftigen. Wie aufrichtig Lelios Gesuch und wie ernsthaft die ganze Angelegenheit für den jungen Mann in Wirklichkeit ist, zeigt sich vor allem darin, daß Lelio sich das Leben nehmen will, wenn er die Vergebung des Vaters nicht erhält: "Das Traurigste, was Sie meinetwegen besorgten, geschieht gewiß, wenn ich, ohne Vergebung von Ihnen zu erhalten, von Ihren Füßen aufstehen muß. Ich bekenne, daß ich Ihrer Liebe nicht wert bin, aber ich will auch ohne dieselbe nicht leben" (S. 603). Doch erst die Zurede der Freunde Staleno und Philto, die sich für Lelio verbürgen, kann den Vater dazu bewegen, dem Sohn eine weitere Chance

der Bewährung zu geben, wobei dieser zum absoluten Gehorsam und zur unbedingten Befolgung der väterlichen Gebote verpflichtet wird: "Aber wo du noch einen lüderlichen Streich machst, so habe ich dir nichts vergeben, und die kleinste Ausschweifung, die du wieder begehst, soll die gewisse Strafe für alle andre nach sich ziehen" (S. 603).

Was hier so erstaunt, ist der Einflußreichtum und die Befehlsgewalt des Vaters und vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der er über seinen Sohn richtend von seiner Stellung Gebrauch machen kann. Man muß sich dazu vorstellen, wie das Verhältnis zwischen Anselmo und seinen Kindern in der Realität aussieht. Neun Jahre lang überläßt er Kamilla und Lelio einem Pfleger und Vormund, vier Jahre lang läßt er nichts von sich hören, und am Tage seiner Wiederkehr entscheidet er die Zukunft seiner Tochter und richtet die Taten seines Sohnes, als wäre kein Tag seit seiner letzten Begegnung mit Lelio vor der Reise vergangen. Ebenso erstaunlich bleibt hierbei die Selbstverständlichkeit, mit der die Freunde Anselmo beistehen und mit der vor allem Philto die seit neun Jahren genossenen vormundschaftlichen Rechte abtritt. Wieso wird überhaupt erwartet, daß sich mit der Wiederkehr des Vaters alle familialen Probleme von selbst regulieren? Ob diese deus-ex-machina-Lösung auf das Original Plauti zurückgeht oder dem Wunsche Lessings, sich in dem Stück als "Nachspiel" zur Lektüre des *Freigeistes* zu "erholen", zuzuschreiben ist, darf hier außer Acht gelassen werden.[60] Natürlich ist vor allem der Zusammenhang der Konfliktlösung mit der Dramengattung kaum zu übersehen, wonach auch die Vater-Sohn-Auseinandersetzung nicht überbewertet werden soll. Hervorgehoben werden soll jedoch, daß sich gerade in dieser Schlußlösung Hinweise auf die mit der Vaterrolle verbundenen bürgerlichen Wertvorstellungen zu verbergen scheinen. Eindeutig sind nämlich die Vater-Gestalten der Komödie die Bewahrer familialen Denkens und die Aufseher bürgerlichen

---

[60]Lessing schreibt im 53. Stück der *Berlinischen privilegierten Zeitung* (3. Mai, 1755): "Wer nicht zu lachen genug darin [*Der Freigeist*] findet, mag sich an dem darauf folgenden Nachspiele »Der Schatz« erholen" (Gö 3: 246).

Verhaltens. Staleno tadelt den Pflegesohn, "auf so eine Torheit" hereingefallen zu sein (S. 562), wie die Aussteuer der Braut nicht zu beachten, und er lenkt mit väterlicher Sorgfalt die Dinge in die "richtigen" Wege. Philto sorgt sich um Lelio, und wenngleich er diesen nicht zu einem anständigen Menschen erziehen kann, da Lelio "seine Lehren, seine Warnungen, seinen Rat allzu oft verachtet" (S. 599), so rettet er doch das Haus für Anselmo und die Zukunft für Kamilla. Aufgrund der völligen Übereinstimmung ihrer Wertvorstellungen und der klaren Kenntnis ihrer Rollen und Pflichten als Vormünder und Väter können sich Staleno und Philto gegenseitig ermahnen und bestätigen. Eine große Rolle scheint hierbei die "Überwachung" der Öffentlichkeit zu spielen, die durchaus darauf achtet, daß die einzelnen Mitglieder ein rollenkonformes Dasein führen, und die jeglichen "Verstoß" gegen pflichtgemäßes, "bürgerliches" Verhalten mit Gerede ahndet, damit ihm aber auch vorbeugt. Gerade Anselmo, dessen Lebensweise und väterliche Pflichterfüllung in Frage gestellt und seit seiner Rückkehr nicht bestätigt wurde, scheint darauf bedacht zu sein, sich den Augen und der Achtung der Öffentlichkeit zu entziehen: "Es ist gut, [...] daß mich die wenigsten mehr kennen werden" (S. 588). Da er den natürlichen Vater von Lelio und Kamilla darstellt, besteht keine Frage, daß er seine Rolle als Familienvater und damit die Verfügungsgewalt über die Kinder sofort nach seiner Rückkehr wieder übernimmt. Dazu gehört auch die Wiederherstellung der emotionalen Beziehungen, worauf besonders Lelio bei der Bitte um die väterliche Liebe großen Wert legt, was aber auch von den für Lelio bittenden Vormündern bestätigt und gefordert wird. Da selbst Lelio seine Rolle als Sohn akzeptiert, sich den väterlichen Werten beugt und eine standesgemäße, bürgerliche Lebenshaltung - geprägt durch Anständigkeit, Aufrichtigkeit, Rechtschaffenheit, frugale Lebensweise und Gehorsam - annehmen will, scheint der Konfliktlösung nichts mehr im Wege zu stehen. Karin Wurst sieht

daher nicht zu Unrecht in der deus-ex-machina-Handlung eine "Bestätigung der ihr zugrunde liegenden gesellschaftlichen Normen."[61]

Schließlich erstreckt sich der Sieg des Wertsystems und der väterlichen Autoritätsgewalt auch auf die Tochter Kamilla, die im Stück nicht erscheint und regulär gar nicht zu erscheinen braucht, da ihr ohnehin weder ein Mitsprache- noch ein Selbstbestimmungsrecht zugesprochen wird. Während Philto als einziger anfangs noch auf Kamillas persönliche Wünsche bedacht war, versprach bereits Anselmo ihre Hand "an den Sohn eines guten Freundes" (S. 600), der nur zufällig der kürzlich verstorbene Vater Leanders ist. Kamilla wird zum Objekt des Handels zwischen den Vätern, ebenso wie Juliane für Chrysander hauptsächlich einen Geldwert in sich trägt. Zwar darf die Liebe für Leander in dem Mädchen vorausgesetzt werden - immerhin scheint die Liebe der Hauptgrund für Leanders Heiratswunsch zu sein -, doch kann das Stück nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Tochter im Denken der Männer eine erschreckende Einflußlosigkeit in der Entscheidung ihrer Lebensfragen zukommt.[62]

F. Der Freigeist

Die bereits 1749 verfaßte Komödie *Der Freigeist* soll in diesem Kapitel unter den zu besprechenden Lustspielen als letztes näher untersucht werden, da diese Komödie nicht nur im Rahmen dieser Studie, sondern auch unter dem Gesichtspunkt der Komödienentwicklung den Höhepunkt von Lessings Frühwerk ausmacht. Auch in diesem Lustspiel werden zwei Handlungsstränge miteinander verbunden, wobei von Lessing zwei völlig unterschiedliche Themen aufgegriffen werden. Ort der Handlung ist die

---

[61] Wurst, 95.
[62] Hierzu auch Wurst, 88.

großbürgerliche Familienwelt im Hause des reichen Kaufmannes Lisidor, der im Begriff steht, seine beiden Töchter Juliane und Henriette mit den von ihm gewählten jungen Männern Adrast und Theophan zu verheiraten. Lisidor hat seine Wahl aufgrund der Charaktere seiner Töchtern beschlossen, da er ihnen einen für sie jeweils passenden Ehepartner geben will, ohne aber die wahren Neigungen der Verlobten, die jeweils den anderen Partner lieben, zu kennen. Die sich aus der Situation der "Liebe über Kreuz" ergebende Konfliktkonstellation wird noch durch die Unzulänglichkeit des "Freigeistes" Adrast verschärft und durch die philosophische Diskussion zwischen den völlig unterschiedlich gesinnten Freiern zugespitzt. Die im *Freigeist* entwickelten und thematisierten und in der Forschung immer wieder behandelten religiösen, gesellschaftspolitischen und philosophischen Grundsatzfragen der Freigeisterei und Freundschaft sowie die Problematik und Kritik des rationalistischen Denkverfahrens von Adrast können hier allerdings keine Berücksichtigung finden.[63] Im besonderen untersuchungswürdig scheint an dieser Stelle vielmehr das Verhältnis Lisidors zu seinen Töchtern und der Umgang mit den Schwiegersöhnen, zumal Lessing hier ein bisher nicht gezeigtes Familienverhältnis präsentiert.

1. Lisidor

Wenngleich Lisidor schon im Entwurf als "ein alter reicher Kaufmann; ungewiß und schwankend in seinen Grundsätzen" dargestellt wird, darf er keinesfalls mit dem geizigen und rein materialistisch denkenden Chrysander in einem Lichte gesehen werden.[64] Die ökonomisch-materiellen Gesichtspunkte, die noch in den anderen Lustspielen - *Die Juden* ausgenommen - eine Rolle spielen, gelten für Lisidor nicht und werden auch bei der Wahl der Gatten nicht thematisiert. Lisidor scheint allein am Glück seiner Töchter interessiert und blickt sogar am Ende des Stückes über Adrasts finanzielle Notlage hinweg. Einen um so größeren

---

[63]Einen ausgezeichneten Überblick über die Thematik sowie die hierzu vorliegende Forschungsliteratur gibt Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 128-32; zur Forschung siehe S. 124-25.

[64]G. E. Lessing, "Entwurf zum *Freigeist*," Gö 2: 651.

Wert legt Lisidor allerdings auf Harmonie und Frieden innerhalb seiner Familie und auf Freude und Fröhlichkeit in seinem Haus: "Ich habe gern, wenn die Leute lustig sind" (S. 481). Als lebensfreudiger und geselliger Mann findet er nur wenig Gefallen an dem finsteren und sich absetzenden Adrast, der "zu Winkel kriechen" will (S. 481), und er wundert sich desto mehr über die Veränderung des einst so lebhaften jungen Mannes. Offensichtlich liegen Lisidor weder Verschwiegenheit noch Geheimnisse, die er nicht zu dulden bereit ist. Denn als Johann, der Bediente, Adrast im Vertrauen zu sprechen wünscht, scheint nicht allein seine Neugier, sondern auch sein Unwille geweckt, den er an dem Bedienten ausläßt: "Rede! Rede! Was kann der Schwiegersohn haben, das der Schwiegervater nicht hören dürfte?" (S. 484). So aufbrausend Lisidor hier scheinen mag, so liebevoll gibt er sich allerdings im Umgang mit seinen von ihm aufrichtig geliebten und fürsorglich betreuten Töchtern. Das Tüpfelchen seines persönlichen Glückes, zu dessen Erfüllung er aktiv zur Tat schreitet, ist allein die glückliche Vermählung von Juliane und Henriette, denen er ideale Freier gewählt zu haben glaubt. Bei ihrer Erziehung legt der Vater Wert darauf, daß beide Töchter stets gleich behandelt werden und daß sich keine übervorteilt oder benachteiligt fühlen kann. Dabei geht er so weit, auch Lisette zwischen den Töchtern zu teilen: "So hat Ihr wohlweiser Papa [...] jede von Ihnen einen Tag um den andern zu meiner hauptsächlichen Gebieterin gemacht" (S. 490). Dennoch scheint Lisidor zunächst ganz der bürgerliche, autoritäre Familienvater zu sein, der über das Wohl und die Zukunft der Seinen wacht und Gehorsam ohne Widerspruch erwartet. Alle familialen Angelegenheiten werden von ihm geregelt und damit natürlich auch die Verfügungsgewalt der Töchter über die Kammerzofe, wobei er zwar, wie Lisette bemerkt, versucht, "das Unmögliche möglich zu machen" (S. 490), doch sicherlich auch bestrebt ist, den Frieden zwischen den Geschwistern zu wahren.

Ähnlich wie der Baron in den *Juden* sieht Lisidor in den Töchtern sein Erziehungsideal realisiert und dies, wie er Adrast stolz berichtet, besonders in Henriette :

"Die Juliane ist eine geborne Priesterfrau; und Henriette -- in ganz Deutschland muß kein Mädchen zu finden sein, das sich für Ihn, Adrast, besser schickte. Hübsch, munter, fix; sie singt, sie tanzt, sie spielt; kurz, sie ist meine leibhafte Tochter. Juliane dargegen ist die liebe, heilige Einfalt" (S. 483). Lisidor scheint sich aber darüber im Klaren zu sein, daß der Friede im Haus und in der Familie nicht allein durch das Ausschalten des Zankes zwischen den Schwestern gewährleistet ist, sondern daß er auch auf der Harmonie und Verständigung der Ehemänner beruht. Der Charakter des Vaters geht natürlich kaum über den stereotypen Kaufmann der Aufklärungskomödie hinaus. Zwar kann der Vater seine leichte Einfalt und mangelnde Kontrolle über das Geschehen im Lustspiel kaum verbergen, doch ist er den Gegensätzen und Auseinandersetzungen von Adrast und Theophan nicht völlig blind gegenüber. Gleich bei seinem ersten Auftreten bemüht er sich, die Differenzen zwischen den Männern zu harmonisieren: "ADRAST. Sie verbinden Tag und Nacht, wenn Sie meine mit Theophans Gedanken verbinden" (S. 482). In seinem blinden Vertrauen auf die Ehrlichkeit und den guten Kern seiner Schwiegersöhne sieht Lisidor allerdings die wahren Konflikte, nämlich die persönlichen, auf philosophischen Einstellungen basierenden Schwierigkeiten zwischen den Männern, aber auch deren echte Regungen nicht. Es fällt ihm allerdings auf, daß Adrast nicht, wie zu erwarten wäre, Henriette, sondern Juliane lobt und über ihre Schwester hebt, und als Lisidor seine Bedenken verbalisiert, kann Adrast den Schwiegervater nur schwer beruhigen (vgl. S. 484). Ebenso wie die wahren Gefühle der Schwiegersöhne entgehen Lisidor die Spannungen zwischen seinen Töchtern und der Zerfall der in seinem Hause herrschenden und von ihm so geachteten Ordnung, die seit der Ankunft der jungen Männer "mit dem Nähzeuge [...] unterm Nachttische" liegt (S. 490). Als sich jedoch Theophan und Adrast vor ihm entdecken, sieht sich Lisidor von Konflikten umringt. Seine ersten Gedanken gelten aber nicht ihm selbst, sondern dem von ihm antizipierten Leid und Schmerz der Töchter, die nach seinem Glauben nun ihre Ehemänner

verlieren werden: "Ach! ihr scherzt, nun merke ichs erst [...]. Oder ihr müßt nicht klug im Kopfe sein. Ihr meine Töchter nicht lieben? die Mädel weinen sich die Augen aus dem Kopfe" (S. 550). Jetzt erst wird ihm bewußt, daß nicht allein das Eheglück der Töchter, sondern auch seine Erwartungen zerstört und seine Bemühungen um Schwiegersöhne umsonst waren. Nach dem Schock und der anschließenden Verwirrung findet er sich in der Lage, die Dinge in die Hände zu nehmen und tätig zu werden: "Ihr habt mich auf einmal ganz verwirrt gemacht. Doch nur Geduld, ich will das Ding schon wieder in seine Wege bringen" (S. 551). Trotz seiner wohl verständlichen Unlust, erneut auf die Suche nach Ehemännern für seine Töchter zu gehen, scheint für Lisidor eine Heirat seiner Töchter ohne Liebe nicht akzeptabel, und er geht so weit, die Verbindungen zu verhindern: "Ihr wollt doch wohl nicht die Mädel heiraten, ohne sie zu lieben? Da bin ich auch euer Diener" (S. 551). Und selbst als "der Knoten" sich zu lösen beginnt, die wahren Umstände an den Tag kommen und Lisidor endlich erkennt, daß "der ganze Plunder mit einem Tausche" wieder gut gemacht werden kann (S. 552), will er sich erst den Gefühlen und des Einverständnisses von Juliane und Henriette versichern, bevor er seine Zustimmung zur Heirat gibt: "Wenn es meine Töchter zufrieden sind, ich bin es zufrieden" (S. 552). Gerade weil Lisidor seinen Töchtern von vornherein ein Vetorecht einräumt, wird ein Autoritätskonflikt, wie er sich in den bisher behandelten Komödien bei den Eheverbindungen der Kinder zwischen den Generationen ergab, verhindert.[65]

2. Juliane und Henriette

Die Kompromißbereitschaft des Vaters weist in der Tat auf "emanzipierte Tendenzen," die von seiten der Töchter in ihrem immer stärker werdenden Aufbegehren und Widersprechen am Vortage der Hochzeit gespiegelt werden.[66]

---

[65]Wurst, 83.
[66]Sturgess, 29.

LISIDOR. [...] Was fehlt dir, Juliane?
JULIANE. Sie sollen mich allezeit gehorsam finden, aber nur diesesmal muß ich Ihnen vorstellen, daß Sie mich übereilen würden. -- Himmel! morgen?
LISIDOR. Und du, Henriette?
HENRIETTE. Ich , lieber Herr Vater? ich werde morgen krank sein, todsterbenskrank!
LISIDOR. Verschieb es immer bis übermorgen.
HENRIETTE. Es kann nicht sein. Adrast weiß meine Ursachen. (S. 553)

Geht Juliane noch behutsam vor, indem sie ihren Gehorsam versichert, so gibt Henriette, über eine Notlüge hinausgehend, ihre klare Weigerung bekannt; wäre sie zuvor - diese Vermutung liegt nahe - willig gewesen, Adrast auch gegen ihre Neigung zu ehelichen und lieben zu lernen, so kann sie sich nun nicht bereit erklären, einen Mann zu nehmen, dessen Liebe sie selbst nicht besitzt und der sie nicht begehrt. Mit dem Verweigern der Eheschließung zeigen Juliane und Henriette eine Mündigkeit und Reife, die weit über die Individualitätsbetonungen der Töchter aller bisher gesehenen Lustpiele - mit Ausnahme Lauras im *Misogyn* - hinausgehen. Beide Töchter Lisidors sprechen sich hierbei die Fähigkeit der Selbstbestimmung zu und genießen das Recht, ihr eigenes Schicksal mitzubestimmen. Dabei ist bezeichnend, daß kein Autoritätskonflikt ausgetragen werden muß, zumal Lisidor eindeutig den Mädchen ein Entscheidungsrecht zugesteht, ja ihren Einspruch voraussetzt, sollte seine Entscheidung gegen ihre persönlichen Neigungen verstoßen. Das gemeinsam vertretene Familienideal ist auf der Liebe der Familienmitglieder gegründet und bleibt auf der Autonomie der Ehepartner bestehen.

Die Bestimmtheit der Mädchen, ihre individuellen Wünsche durchzusetzen, mischt sich sicherlich mit dem Versuch, nicht gegen die gesellschaftlichen Regeln der Höflichkeit gegenüber den Freiern und des Gehorsams gegen den Vater zu verstoßen. Gelingt es Juliane noch, sich Theophan zu fügen und ihre Gefühle zu bezwingen, so kann sich Henriette gegenüber den leichten Grobheiten Adrasts kaum beherrschen. Ihre Unterhaltung im achten Auftritt des dritten Aktes ist von Anbeginn an spannungsgeladen, zumal Henriette sich nicht bereit zeigt, den Ernst und Zynismus Adrasts ohne Einwände hinzunehmen: "Was

können Sie jetzt Nötigers zu tun haben, als um mich zu sein?" (S. 518). Aus der Überzeugung heraus, daß sie den Freigeist heiraten wird, bangt sie um die Harmonie ihrer Ehe, und so muß sie versuchen, späteren Konflikten vorzubeugen: "Was für ein mürrisches Gesicht! -- Wissen Sie, daß wir uns über diese mürrischen Gesichter zanken werden, noch ehe uns die Trauung die Erlaubnis dazu erteilt?" (S. 518). Damit aber ist die Etikette der Höflichkeit dahin, was Adrast sofort konstatiert und rügt: "Wissen Sie, daß ein solcher Einfall in Ihrem Munde nicht eben der artigste ist?" (S. 518). Was sich zwischen dem "Wildfang" und der vorwitzigen Henriette abspielt, weist auf die völlig fehlende Kompatibilität ihrer Charaktere und auf schwerwiegende Probleme ihrer Beziehung hin. So verläuft ihre gegenseitige Ermahnung, sich jeweils nach dem Verhalten der von ihnen im geheimen geliebten Person zu richten, im Sande und endet mit der taktlosen und groben Ausflucht Adrasts. Henriettes Meinung aber über Adrast und ihre Zukunft scheint von nun an gefaßt zu sein, wie sie ihrer Schwester aufrichtig bekennt: "Ich werde, von heute an, den Himmel um nichts inbrünstiger anflehen, als um die Errettung aus den Händen dieses Mannes" (S. 522). Fortan braucht sie ihr Temperament nicht länger zurückzuhalten und kann Adrast selbst vor Juliane anfahren: "Stehen Sie doch nicht so hölzern da!" (S. 523), wobei sie im Prinzip den Gefühlsausbruch ihres Freiers, sein Herz Juliane zu offenbaren, provoziert. Als Henriette hierauf Zeuge der Liebeserklärung von Adrast wird, nimmt sie kurzerhand die Dinge in die Hand; sie holt Theophan herbei, der die Liebenden unterbrechen soll (vgl. S. 529).

3. Adrast und Theophan

Doch die vierte Szene des vierten Aktes, die in dem Kniefall Adrasts vor Juliane gipfelt, zeigt nicht allein die Handlungsbereitschaft Hernriettes, sondern auch die Unfähigkeit ihres Bräutigams, über den Schatten seiner eigenen Gefühle zu springen. Eine Verbindung, bei der es, wie er verdeutlicht, nur "auf die Einwilligung eines Vaters, und auf den Gehorsam einer Tochter ankömmt" (S. 544), kann und will der junge Mann nicht eingehen. Deutlich wird

vor allem neben dem Grund der Gleichgültigkeit gegenüber Henriette auch die eigentliche Ursache seines Hasses auf Theophan, was beides als "Wirkung einer schon gebundenen Neigung" zum Ausdruck kommt (S. 529). Die "schrittweise Isolierung" von seiner Umwelt und die Abneigung gegen Theophan liegen demnach nicht nur in Adrasts abstrakter, rationalistischer Denkweise, die sich so sehr von der empirisch-konkreten Denkart Theophans unterscheidet, sondern auch an der beißenden, ihn verblendenden und sein Herz zerfressenden Eifersucht auf den Nebenbuhler, wie es sich in dem späteren Aussöhnungsgespräch der Männer herausstellt.[67] Wenn Cases diese dritte Szene des letzten Aufzugs "die beste des Stückes" bezeichnet, so hat er sicherlich damit Recht, daß hier "Adrasts Eifer gerade im Augenblick der höchsten Bewußtheit ein echtes individuelles Pathos" erhält, welches seine "marionettenhafte" Steifheit überwindet.[68] Überraschenderweise stellt sich für Adrast heraus, daß auch Theophan seinen wahren Regungen nicht länger zuwiderhandeln kann und daß auch er nicht gewillt ist, eine Frau zu heiraten, die er nicht liebt:

> Ich habe mir Mühe genug gegeben, meine Hochachtung in Liebe zu verwandeln. Aber eben bei dieser Bemühung habe ich Gelegenheit gehabt, es oft sehr deutlich zu merken, daß sich Juliane einen ähnlichen Zwang antut. Sie wollte mich lieben, und liebte mich nicht. Das Herz nimmt keine Gründe an, und will in diesem, wie in andern Stücken, seine Unabhängigkeit von dem Verstande behaupten. Man kann es tyrannisieren, aber nicht zwingen. Und was hilft es, sich selbst zum Märtyrer seiner Überlegungen zu machen, wenn man gewiß weiß, daß man keine Beruhigung dabei finden kann? (S. 545)

Jetzt erst kann das Verhältnis der beiden jungen Männer so werden, wie es "unter Brüdern sein sollte" (S. 475), nämlich eines der Freundschaft und Aufrichtigkeit.

---

[67]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 131.

[68]Cesare Cases, "Über Lessings *Freigeist*," *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukàcs*, Hrsg. Frank Benseler (Neuwied: Luchterhand, 1965) 384.

Die Harmonie der Familie am Ende des Lustspiels hängt, wie sich herausstellt, nicht allein an der Freizügigkeit Lisidors und dem für die Zeit forschen Einspruch der Töchter, sondern hauptsächlich an der allseitigen Übereinstimmung mit einer Familienvorstellung, bei der die "inneren Werte der Partner und ihre jeweiligen Erwartungen an den anderen im Zentrum der Ehe und damit implizit im Zentrum der Ideologie der Familie stehen."[69] Dabei ist beachtenswert, daß hier bereits vom Vater die Möglichkeit einer Familiengründung ohne Liebe zwischen den Partnern abgelehnt und die freie Zustimmung der Töchter bei der Partnerwahl vorausgesetzt wird. Unter dieser Prämisse können auch die unterschiedlichen Weltanschauungen unter dem Dach der Familie zusammenkommen; Adrast braucht seine philosophisch religiösen Überzeugungen, sein Freigeistertum, wenngleich die handelnden Personen es zum Teil als ihre Wünsche ausdrücken, nicht aufzugeben:[70]

> Im Schoß der Familie lösen sich alle Gegensätze und Widersprüche auf, sowohl die weltanschaulichen als auch die angedeuteten ständischen zwischen dem weitgereisten, welterfahrenen Adrast und dem hausbackenen Theophan. In diesem modellhaften Komödienschluß wird bereits die Familienproblematik angesprochen, die in späteren Dramen Lessings immer wieder thematisiert wird, sei es als Desintegration einer Familie in der *Miß Sara Sampson* und der *Emilia Galotti*, sei es als utopische Schlußapotheose im *Nathan*.[71]

Sicherlich mag der glückliche Ausgang dieses Stückes idealisiert und komödienhaft erscheinen; doch wirkt er keineswegs gezwungen oder unmotiviert. Lisidor kann über die finanzielle Misere seines Schwiegersohns Adrast hinwegsehen, weil er reich ist, weil er an Adrast Gefallen findet, weil seine Tochter den Freigeist liebt und weil damit alle für diesen Familienvater wichtigen und wesentlichen Bedingungen erfüllt sind. Die Konflikte zwischen den Rivalen und ihren Verlobten können behoben werden, weil sich in der

---

[69]Wurst, 83.

[70]Peter Weber, "Lessings *Minna von Barnhelm*," *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*, Hrsg. Hans Günther Thalheim u. Ursula Wertheim (Berlin: Rütten & Loening, 1970) 37.

[71]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 134.

daraufhin offenen Kommunikation aktiv Lösungswege finden lassen. Daß das neu entstandene Glück die gesamte Familie erfaßt, wird in den zustimmenden Worten der Großmutter Philane symbolisiert. In ihrer auf Erkenntnis gründenden Mahnung an Adrast und Henriette: "Ihr würdet ein unglückliches Paar geworden sein!" (S. 554), zeigt sich, daß auch sie ein familiales Glück ohne Kompatibilität der Partner für ausgeschlossen hält. Gerade in dieser völligen Übereinstimmung der emotionalen, familialen Wertvorstellungen, die zwar die traditionell patriarchalische Familienordnung nicht überwindet, doch die väterliche Autorität insofern reduziert, daß sie die Mündigkeit der Töchter in der Regelung ihrer persönlichen Angelegenheiten erlaubt, und eben in der Harmonie der Familienmitglieder, die nur von Lessings letztem Drama *Nathan der Weise* überboten wird, scheint ein weiterer Höhepunkt der frühen Lustspiele Lessings zu liegen.

G. Zusammenfassung

Werden die frühen Komödien zusamenfassend betrachtet, so läßt sich anfangs bereits feststellen, daß sich im Laufe der Entwicklung und Ausprägung der Charakterkomödie, die im *Jungen Gelehrten* ihre ersten Ansätze, im *Freigeist* aber ihre ersten Höhepunkte erreicht, auch eine Veränderung im Familienbild ergibt, die mit der immer stärker werdenden Individualisierung und Ausformung der Charaktere in Verbindung steht. Neben zum Teil durchgehend völlig übereinstimmenden Autoritätsmustern und Innenstrukturen der Familien, was hier näher zu untersuchen ist, stehen einige wesentliche Unterschiede in den familialen Wertvorstellungen der einzelnen Familienmitglieder, besonders in der Gruppe der Väter. Zunächst sei jedoch das soziale Umfeld der Familien nebeneinandergestellt.

1. Die soziale Stellung der Familien

Außer in dem Lustspiel *Die Juden* handelt es sich in allen Komödien um Bürgerfamilien, die generell durch den Kaufmannsberuf der Väter dem gehobenen Bürgertum zugerechnet werden können. Im Sinne der Komödientradition scheint dies wenig herausragend, war das Lustspiel ja durch die Ständeklausel auf die nichtadligen Stände zugeschnitten. Auch die berufliche Tätigkeit der Väter, der kaufmännische Bereich, bleibt im Rahmen der Konventionen. Wesentlicher scheint jedoch die zunehmende Ausklammerung der Berufswelt, die in der Familie bedeutend an Funktion und Wert verliert. Ist für Chrysander im *Jungen Gelehrten* das Kaufmannstum noch Ziel einer ganzen Hälfte seines Lebens und völlig der Erhaltung und Verbesserung des materiellen und finanziellen Lebensstandards dienlich, wird die Arbeitswelt im *Misogyn* und im *Schatz* schon unbedeutender und im *Freigeist* überhaupt ausgeklammert. Lisidor bleibt zwar ebenso Kaufmann wie Chrysander, doch verfügt er über die finanziellen Mittel, um sich und seinen Töchtern ein Leben außerhalb der täglichen Konflikte mit der Handelswelt bieten zu können. So wird aufgrund der finanziell wohl gesicherten Lage einerseits und natürlich der weniger scharfen Typisierung Lisidors andererseits im *Freigeist* neben dem Berufsbereich auch der Problembereich des Geldes wesentlich entschärft. Ein auf Geld basierender Konflikt, wie zwischen Chrysander und Juliane, und eine auch auf der beruflichen Traditionsfolge beruhende Spannung zwischen Chrysander und dem jungen, gänzlich anderen Interessen nachgehenden Gelehrten kann daher in der Familie Lisidors erst gar nicht entstehen, weil beides, monetäre Interessen und beruflicher Traditionszwang, keine Rolle spielen. Wenngleich Lisidor wegen seiner noch mangelnd ausgeprägten Individualität nicht den großen Charakteren Lessingscher Dramatik zugesellt werden darf, so reagiert er im Diskussionsbereich seiner beruflichen Lebenswelt durchaus untypisch, wenn er gegen Ende des Lustspiels seinem Schwiegersohn Adrast Geld geben will, damit dieser wieder

welches habe, anstatt sicherzustellen, daß er selbst einige Mittel mit in die Ehe bringt. Dieses dem Denken Chrysanders entgegengesetzte Verhalten scheint ebensowenig von Wumshäter als auch von den Vater-Figuren im Lustspiel *Der Schatz* vorstellbar. Der um nichts als persönliche Befriedigung geführte Prozeß des Misogyns, der darüber hinaus alle individuellen Konflikte übersieht und vernachlässigt, ist stereotyp kaufmännisch und steht dem Erbschaftsstreit Chrysanders in nichts fern. Auch Anselmos Zukunftsvisionen gehen nicht über kommerzielles Profitdenken hinaus, verließ er doch Haus und Familie zwecks Zusammenraffens ausreichender Rücklagen für ein sorgenfreies und gesichertes Altersleben. Solche traditionell-bürgerlichen Vorstellungskomplexe spielen natürlich in der sorgenfreien Landidylle der Adelsfamilie in dem Stück *Die Juden* kaum eine Rolle. Die soziale Lebenswelt des Barons weist in ihrem Durchbrechen der Komödienkonvention auf die in der *Minna* vollendete Erhebung des Lustspiels in die höheren Stände, aber auch auf die in den bürgerlichen Trauerspielen so bedeutende soziale Umwelt der Abgeschiedenheit, in der die Familie, finanzielle und berufliche Sorgen verdrängend, einen Bereich der Innerlichkeit und Natürlichkeit zu schaffen und auszuleben sucht. Dabei ist es wesentlich zu bemerken, wie Lessing bereits in den *Juden* den Problemkreis des diskutierten Antisemitismus mit dem idyllisch-scheinenden sozialen Lebensbereich der Familie verknüpft. Denn auch hier dringt das die Familie bedrohende Problem nicht "von außen" in die Idylle ein, sondern es befindet sich mit den im Hause des Barons lebenden Verbrechern bereits mitten in der harmonischen Welt und wird gerade durch das Vorurteil des Barons wesentlich verschärft. Bedroht werden der Baron und seine Tochter ja nicht allein von den verbrecherischen Bedienten Michel und Martin, sondern vor allem durch die von seinem Vorurteil abhängige Unfähigkeit des Vaters, die gefährliche Lage richtig einzuschätzen und den Übeltätern auf die Spur zu kommen. Was Lessing hier anschneidet, ist der Topos des Dualismus von verrufenem Stadt-Hofleben und dem idealisierten Dasein in der ländlichen

Idylle, die gerade durch die Präsenz des Verbrechens und des Vorurteils schärfstens in Frage gestellt wird. Offensichtlich schützt die Natürlichkeit der Umgebung weder vor äußeren Einflüssen noch vor innerem inhumanen Denken. Die hier entstehenden Konflikte kommen natürlich innerhalb der Gattung nicht zur Entfaltung; sie werden rechtzeitig vor der Aufdeckung der wahren Ereignisse und raschen Abreise des Juden am Ende des Lustspiels behoben.

2. Die Innenstruktur der Familien

Die unterschiedliche Ausprägung der sozialen und beruflichen Umwelt findet in den verschiedenen Innenstrukturen der Familie ihre Resonanz. Alle Familien der frühen Lustspiele gleichen sich darin, daß die Mütterfiguren zu den zuvor verstorbenen Gestalten gezählt werden müssen. Familiengröße, Familienkonstellation und Familien- sowie Individualitätsbewußtsein sind ansonsten grundverschieden. Dabei stehen die verschiedensten Kombinationen nebeneinander. So umfaßt die Familie Chrysanders mit einem Adoptivkind ebenso wie die Familie Wumshäters mit zwei leiblichen Kindern drei Personen. In den *Juden* lebt der Baron mit der noch unmündigen Tochter allein, wogegen sich im *Schatz* in einer weit komplizierteren Figurenkonstellation zwei Familien mit insgesamt drei Kindern und drei Vater-Gestalten gegenüberstehen. Anselmo hat ebenso wie Wumshäter eine Tochter und einen Sohn, die er jedoch beide dem Freund und Vormund Philto überlassen hat. Eine weitere um sein Pflegekind besorgte Vater-Figur ist Staleno. Im *Freigeist* finden sich letztlich zwei leibliche Töchter unter dem Dach des sie umsorgenden Vaters, der seinen Haushalt mit den zukünftigen Schwiegersöhnen bereichert, dadurch aber erst die familiären Probleme hervorruft.

Alle Familien sind patriarchalisch gegliedert, doch bleibt hierdurch das Familienleben keineswegs frei von Autoritätskonflikten. Herr und Oberhaupt der Familien bildet somit natürlich der Vater, dem die Kinder mehr oder weniger zu gehorchen haben, die

Mutter spielt auch in der Abwesenheit kaum eine Rolle. Allerhöchstens im *Jungen Gelehrten* , wo sie als Modell der Frau im Blickpunkt der Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn steht, und im *Misogyn* , wo sie im Erinnerungsbild Valers über die wahren Ehe- und Familienverhältnisse Eindrücke gibt, erhält die Gestalt der Mutter eine Funktion im Drama. Dominierend bleiben die Väter. Dies zum einen, weil sie über der persönlichen Interessenverfolgung alles andere unberücksichtigt lassen und über die Kinder verfügen wollen, wie etwa Chrysander, weil sie dem Glück und den Wünschen der Kinder durch ihre Vorurteile im Wege stehen, wie es Wumshäter und bedingt auch der Baron in den *Juden* tun, oder weil sie sich zunächst der Wünsche und Entscheidungen der Kinder vergewissern wollen, wie beispielsweise die Mitgift aushandelnden Vormünder Staleno und Philto. Zum anderen aber heben sich die Vater-Figuren durch die ihnen traditionell zufallende Autoritätsgewalt hervor, auf deren rechtliche Begründung sie sich immer wieder dann berufen, wenn sie von Individualitätsansprüchen der Mündel konfrontiert werden. Im *Jungen Gelehrten* werden in Chrysander zwei Vater-Vorstellungen vereint, nach denen sich Chrysander je nach dem, wie sie ihm nützlich sind, richtet: will er den Willen von Damis brechen, muß er sich auf seine ziviljuristisch verankerte patria potestas berufen, nach welcher er den Gehorsam des Sohnes verlangen und erzwingen kann; ändert sich die Situation aufgrund der Intrige und kann der Vater Damis bei dessen ursprünglichen Weigerung lassen, zeigt sich Chrysander als liebevoller Vater, der den individuellen Wünschen des Sohnes entgegenkommt. Dabei spielt die Typisierung Chrysanders und die die Komik hervorrufende Doppelseitigkeit und Änderungswilligkeit des Vaters an dieser Stelle kaum eine Rolle. Wesentlich scheint vielmehr die Thematisierung des Autoritätsstreites zwischen den Generationen und die thematische Gegenüberstellung zweier Erziehungsmodelle, wobei eines die patria potestas verficht, das andere sie verwirft. Die Hausherrschaftsgewalt des Vaters ist jedoch durchgehend zu spüren, auch wenn sie, wie im *Freigeist* , nicht oder nur wenig gebraucht wird und kein

unmittelbarer Autoritätskonflikt ausgefochten wird. Wumshäter, der Baron, Staleno und Anselmo, alle berufen sich in wesentlichen Entscheidungsfragen - wie etwa der Eheschließung - auf ihr Vorrecht.

3. Die Jugend und die väterliche Autorität

Die Reaktion der Familien- und Haushaltsmitglieder auf die Autorität ist unterschiedlich und keineswegs immer der unbedingte Gehorsam, den etwa Juliane und später Emilia dem Vater zollen. Bereits im *Jungen Gelehrten* stellt sich Damis entschieden gegen die Wünsche des Vaters und setzt im Prinzip seinen eigenen Willen am Ende durch. Auch im *Misogyn* versucht der Sohn mit allen Mitteln, dem Vater die Zustimmung zur Verbindung mit der Geliebten abzuringen, und zeigt sich sogar bereit, die Autorität des Vaters zu brechen und auf Kosten der familialen Beziehungen dem Spruch des Vaters zuwiderzuhandeln, wobei die bereits erstrebte geistige Reife und soziale Selbständigkeit und vermutlich Unabhängigkeit Valers berücksichtigt werden muß. Sein Leben und seine finanzielle Sicherung hängen nicht länger vom Willen und Wohlwollen des Vaters ab. Welch bedeutende Rolle diese Abhängigkeit vom Vater, bzw. Vormund, tatsächlich spielt, kommt neben der Enterbungsdrohung Chrysanders im *Jungen Gelehrten* vor allem im Lustspiel *Der Schatz* zum Ausdruck. Die Handlungsbereitschaft eines Valer im *Misogyn* zeigt sich hier, wenn auch nur andeutungsweise, mit die Existenz gefährdenden Problemen verbunden. Leander kann in seinem unmündigen Alter nicht über sein Vermögen entscheiden und könnte eine Existenz ohne die Zustimmung und den Rückhalt Stalenos, noch dazu mit einer Frau, nur schwerlich bestreiten. Gegen alle familialen Gebote, aber auch gegen alle bürgerlichen Normen, verstößt die Lebensweise des "lüderlichen" Lelio, den selbst die vormundschaftliche Strenge Philtos nicht zur Besserung bewegen kann. Ein Autoritätskonflikt kommt hier insofern nicht zustande, als Lelio von vornherein die Bande der Familie durchbricht und unter dem Einfluß Maskarills sein eigenes verruchtes Dasein lebt. So

scheint es auch weniger der Machtanspruch des wahren Vaters Anselmo zu sein, der Lelio zur Vernunft bringt, als vielmehr das Mitleid mit der Schwester und die entstehenden Schuldgefühle gegenüber dem Vater und der Familie, die Lelio auf die bürgerlich geordnete Bahn zurücklenken. Die vom Vater gesetzte Bedingung zur Wiederaufnahme in den Kreis der Familie wird mit dem Versprechen Lelios, den Gesetzen der geregelten, mäßigen Lębenswelt zu folgen und den kindlichen Gehorsam zukünftig zu bewahren, als berechtigt anerkannt.

Daß selbst die Töchter durchaus nicht immer wie Juliane im *Jungen Gelehrten* bereit sind, dem Wort des Vaters bedingungslos zu folgen, mag im Rahmen der Komödie belustigend wirken, darf jedoch im sozialen Kontext der historischen Wirklichkeit, wie sie im ersten Kapitel umrissen wurde, sicherlich ernst genommen werden. Kindlicher Ungehorsam scheint vor allem dann berechtigt, wenn der Vater seinen familialen Verpflichtungen nicht voll gerecht wird oder sogar gegen sie verstößt. Schon Julianes tugendhaftes, folgsames Verhalten wird im Lustspiel nicht etwa als Ideal hervorgehoben, sondern aufgrund der Falschheit Chrysanders von Lisette und Valer als Illusion entlarvt und kritisiert. Die Befolgung des christlich-bürgerlichen Liebesgebotes stellt sich im Falle Julianes vielleicht als tugendhaft, mit Sicherheit aber auch als betrügerisch und destruktiv heraus, zumal Juliane in der ungerechtfertigten Idealisierung ihres Pflegevaters, aber auch in der Selbstapotheose ihr wahres Glück zu verspielen droht. Völlig anders als Juliane gibt sich Laura in der Komödie *Der Misogyn* . Laura kann sich nicht bereit finden, ihr Leben mit dem Gehorsam zum Vater zu vergeuden und den nimmer endenden Erniedrigungen und Beleidigungen weiter ausgesetzt zu bleiben. Sie hat dazu auch keinen Grund, vernachlässigt ja auch Wumshäter als Vater gegenüber Laura alle Fürsorge- und Schutzpflichten. Der Konflikt zwischen Vater und Tochter geht dabei weit über eine bloße Auseinandersetzung um eine Entscheidungsfrage hinaus, da ihr Verhältnis zueinander von Grund auf und wegen der

unabänderlichen Verbissenheit von Wumshäter auf Dauer gestört ist. Alle diese das jugendliche Aufbegehren stützenden Gründe entfallen bei der Betrachtung des Konfliktes in den *Juden*. Die Jugend, die Unerfahrenheit, die kindliche Naivität und die Unwissenheit des Fräuleins über die Macht des Vorurteils lassen die väterliche Autorität des Barons fast unangezweifelt berechtigt erscheinen. Dennoch kann die Tatsache der jugendlichen Naivität des Fräuleins nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Vater, der trotz der Einschränkung seiner antisemitischen Vorurteile die traditionelle Trennung von Christ und Jude nicht zu überwinden vermag, das potentielle Glück der Tochter mit seiner Entscheidung, das Versprechen zu lösen, zerstört. Für die "Aufklärung" des Fräuleins als Antwort auf die ihr natürliche Frage: "Ei, was tut das?" (S. 413), einen Juden zu heiraten, sorgt jedoch Lisette, nicht der Vater. Vollkommen übergangen werden die Gefühle, Wünsche und Vorstellungen der Tochter auch im *Schatz*, wo über die nicht auf die Bühne kommende Kamilla hinweg die Eheschließung mit Leander beschlossen wird. Anselmo tat dies bereits zuvor - zufälligerweise versprach er sie dem Sohne des wahren Vaters von Leander. Doch muß bei diesem Lustspiel differenziert werden, zumal es sich einerseits um eine in weiten Teilen übersetzte und gekürzte Komödie von Plautus handelt, andererseits überhaupt keine Frauen aufgeführt werden.[72] Um so bezeichnender wird das Verhältnis zwischen den Töchtern Juliane und Henriette und dem Vater Lisidor. Der noch nach traditionellem Muster gezeichnete "in seinen Grundsätzen" schwankende Kaufmann zeigt sich nämlich nicht als der im Hause herrschende, über alle Köpfe hinwegbestimmende Patriarch, sondern im

---

[72]Der völlige Verzicht auf weibliche Charaktere ließ schon unter den zeitgenössischen Zuschauern Stimmen der Kritik aufkommen, so etwa Christian Heinrich Schmid, in der *Chronologie des deutschen Theaters* (1775): "So sehr es [das Lustspiel *Der Schatz*] der Leser auch von der Seite bewundert, daß es ohne alle weibliche Rollen ausgearbeitet ist, so hat es doch eben deswegen auf den niedersächsischen Bühnen keinen großen Beifall finden wollen." Zitiert nach Karl S. Guthke, Anhang, Gö 2: 666. Daß sich selbst Lessing an der Ausschaltung von Frauen-Gestalten störte, wird im 9. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* deutlich: "Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern, nicht etwas Leeres empfinden sollten" (Gö 4: 275).

Gegenteil als Vater, der seinen Töchtern ein Mitspracherecht in persönlichen Entscheidungsfragen einräumt, weil er allein am Glück der Töchter interessiert scheint. Diese Tatsache schließt jedoch nicht aus, daß er als Vater zuerst Schwiegersöhne für Henriette und Juliane aussucht. Diese zeigen sich im Laufe des Geschehens tatsächlich nicht bereit, dem Willen des Vaters zu folgen und ihren wahren Neigungen zu widersprechen, und erheben - Henriette entschiedener und deutlicher als ihre Schwester - Einspruch am Vortage ihrer Hochzeit. Es ist aber nicht nur die Entschiedenheit der Töchter und die Bereitwilligkeit des Vaters, die in diesem abschließend behandelten Lustspiel hervorstehen, sondern die von allen Charakteren vertretene familiale Haltung, die die Liebe als Basis aller familiären Beziehungen unterstützt und anerkennt. Zwar ist der Gedanke der sich auf Liebe gründenden Eheschließung auch im *Freigeist* nicht länger neu - er bildet ja traditionell einen Teil des Handlungskonfliktes -, doch gibt es eine diesbezügliche Übereinstimmung aller Familienmitglieder, einschließlich der alternden Großmutter, wie in keinem anderen Lustspiel Lessings.

Die traditionell-bürgerlichen, familialen Wertvorstellungen des kindlichen Gehorsams, der väterlichen Autoritätsgewalt, die sich über alle Lebensbereiche der individuen erstreckt, sowie das Liebesgebot der Kinder zu den Eltern werden jedoch grundsätzlich von allen Charakteren gespürt und vorausgesetzt. Dies heißt allerdings keinesfalls, daß das bürgerlich-familiale Wertsystem von allen Mitgliedern geschätzt, geachtet und unangezweifelt übernommen wird. Denn wenngleich Damis, Valer (im *Misogyn*), Laura oder Henriette etwa die väterliche Machtherrschaft voraussetzen, so wehren sie sich entschieden gegen ihre Auswirkung, wenn dadurch ihre persönliche Meinung und ihre individuellen Regungen unterdrückt und gebrochen werden sollen. Dabei zeigen gerade die Söhne und Töchter ein gesundes Maß an Individualitätsbewußtsein und

Selbstbestimmungsstreben, was bei den weiblichen Figuren für die Zeit erstaunlich anmutet, gleichzeitig aber auf die Bestrebungen Minnas vorausdeuten.

4. Das Familienbewußtsein in den frühen Lustspielen

Erstaunlich bleibt an dieser Stelle ebenso die Feststellung des von vielen Charakteren zu spürenden Familienbewußtseins, das nicht nur von den Vätern und auch nicht - wie Karin Wurst feststellt - in herausragendem Maße von den Frauen gepflegt wird.[73] Chrysander und Damis geben sich eher Mühe, sich nicht zu verstehen, als Harmonie in der Familie zu schaffen, und auch Julianes Verfechtung einer geheiligten Familienideologie, der sie sich mit Leib und Seele unterwirft, hat ihre Grenzen bereits bei der schwesterlichen Liebe. Doch ist ja hier Valer bereit, alles für seine Liebe und sein zukünftiges Glück zu tun, das im Ehe- und Familienleben, nicht aber im bürgerlichen Geltungsstreben und der Verbesserung der Vermögenslage zu liegen scheint. Auch im *Misogyn* bleibt die Sozialisation familialer Werte bei dem Sohn, dessen Streben nach väterlicher Liebe und Anerkennung allein die Beziehung zur Familie aufrecht erhält. Dabei versucht Wumshäter durch das Gehorsamsgebot den Sohn unter Druck zu setzen, was ihm auch bis zu einem gewissen Grade gelingt. Valer hat Schuldgefühle dem Vater gegenüber, doch findet er in der Liebe zu Hilaria die Kraft, dem Vater bei hoffnungslosem Gesprächs- und Intrigenverlauf die Stirn zu bieten. Wumshäters familienväterliche Gefühle enden natürlich aufgrund seiner ins Extrem typisierten Misogynie bei der Liebe zu Laura, die zuletzt selbst gar keinen Anspruch mehr erhebt, von ihrem Vater überhaupt nur als Person geachtet zu werden. Ein weitaus größerer Wert wird dem Familienleben in den anderen Komödien zugesprochen. Völlig idealisiert, wie das Verhältnis zwischen Vater und Tochter in den *Juden*, ist die Familienbeziehung der Vormünder zu den Mündeln zwar nicht, doch wird besonders im *Schatz* die Familie von allen Charakteren als wichtiger Schutzbereich für die Individuen angesehen. Gerade die

---

[73] Vgl. Wurst, 93-97.

eingehende und betonte Präsenz der Öffentlichkeit verdeutlicht das Bestreben der Vater-Figuren, den intimen Privatbereich der Familie zu pflegen und zu erhalten. Staleno will "zu Hause" (S. 563) das Gespräch mit dem Sohn weiterführen, Philto tut alles, das Haus und den Schatz Anselmos zu bewahren, und Anselmo kann sich nichts Sehnlicheres wünschen, als den Sohn auf dem "rechten" Weg zu sehen. Doch auch hier bemüht sich der Sohn Lelio, wieder in den Kreis der Familie eingeschlossen zu werden. Die Schuldgefühle aufgrund der Tatsache, gegen die bürgerliche Lebensordnung verstoßen zu haben, und der Wunsch nach Vergebung werden dabei so stark empfunden, daß das Individuum dem Vater vor die Füße fällt, um diesem seinen unbedingten Gehorsam zu beweisen. Auch Valer im Lustspiel *Der Misogyn* versucht, den Vater mit der deutlichsten aller Unterwerfungsgesten auszusöhnen und dessen Zuneigung zu gewinnen.

Diesen Weg brauchen die jungen Leute im *Freigeist* nicht zu gehen. Denn weit mehr empfindsam als bürgerlich-traditionell denkt Lisidor in seinem Streben, die Töchter *glücklich* mit Männern zu verheiraten, die sie lieben und die von ihnen wiedergeliebt werden. Auch die Schwiegersöhne reflektieren diese Familienideologie, die die partnerschaftliche Liebe ins Zentrum des Interesses rückt, und ermöglichen somit ein harmonisches Familienleben. Als letztes Ergebnis der Untersuchung von Lessings frühen Komödien stellt sich heraus, daß trotz der zum Teil bis ins Extrem gesteigerten Typisierung von Charakteren und Motiven die familialen Konflikte im Grunde genommen überaus realistisch und kritisch dargestellt sind. Selbst in den noch der Gottschedschen Verlachkomödie ähnlichen Lustspielen *Der junge Gelehrte* und besonders *Der Misogyn* handelt es sich um ernstzunehmende Aufschreie wirklich liebesbedürftiger und vom Vater vernachlässigter junger Leute, die alles versuchen, um die väterliche Aufmerksamkeit und Zuneigung auf sich zu ziehen. Ohne einen übertriebenen Ernst in die familiale Problematik der Typenkomödie legen zu wollen, scheint das Bestreben der jugendlichen Charaktere, dem Vater gehorchen,

gefallen und von ihm anerkannt und geliebt werden zu wollen, durchgehend auffallend. Selbst im *Freigeist* bemühen sich alle Beteiligten, gegen ihre Neigungen, den von Lisidor gewählten Partner anzunehmen und zu lieben, weil sie dem Vater nicht zuwiderhandeln wollen.

IV. Minna von Barnhelm

Es wird zunächst erstaunen, Lessings bedeutendstes Lustspiel, *Minna von Barnhelm*, in dieser Untersuchung herangezogen zu finden, da weder der Schauplatz noch die Thematik dieser Komödie direkt eine Familiensituation darstellt oder behandelt.[1] Das 1763 konzipierte, aber erst 1767 uraufgeführte Lustspiel inszeniert die Entwicklung einer keineswegs humorvoll aufgefaßten zwischenmenschlichen Beziehung "vor dem Hintergrund eines zeitgeschichtlichen militärisch-politischen Konflikts."[2] Allerdings ist die Komödie *Minna von Barnhelm* Lessings einziges definitiv einzuordnendes Zeitstück, das auch das sozialpolitische Zeitgeschehen der Nachkriegssituation des siebenjährigen Krieges zum Gegenstand der Bühnenkonflikte macht und die Charaktere direkt mit den Gegenwartsproblemen im Preußen der 60iger Jahre konfrontiert. Hervorzuheben ist diese Gegenwartsbezogenheit des Stückes, welches seine Popularität trotz der Zeitbedingtheit bis heute nicht verloren hat, gerade deshalb, weil die Reflexion der dem Lustspiel anhaftenden, sozialhistorischen Wirklichkeit einer völlig außergewöhnlich scheinenden und doch so echt, so vollkommen, so glaubhaft wirkenden Charakter- und Konfliktdarstellung gegenübersteht, die ins Zentrum dieser Untersuchung greift. Es geht um die Verbindung zwischen Tellheim und Minna und um beider Kampf für die gegenseitige Anerkennung ihres Selbstwertes, Tellheims Ehre und Minnas Ruf, und um das Ringen Minnas nach "geistige[r]

---

[1] G. E. Lessing, "Minna von Barnhelm," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1970) Bd. 1. Alle weiteren Zitate und Hinweise stammen aus dieser Ausgabe und sind im Text mit Seitenangabe versehen.

[2] Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 267.

Gleichberechtigung," im Sinne individueller Entfaltung und freier Meinungsäußerung.[3] In *Minna von Barnhelm* , so betont Schröder, zeigt sich die erste "im modernen Sinne emanzipierte Frauengestalt im deutschen Drama,"[4] die nicht allein um ihren Geliebten, sondern vor allem um ihre Stellung als Partnerin in der Ehe kämpft. Denn obgleich in der Komödie kein Familienleben nach bisherigem Schema dargestellt wird, weisen die durch Minna und Tellheim zum Ausdruck kommenden und auf eine Familiengründung hin orientierten partnerschaftlichen Wertvorstellungen auf eine wesentliche Umorientierung hin, welche die im 18. Jahrhundert konventionellen Schemen durchbrechen und direkt auf das von Lessing im Drama *Nathan der Weise* entwickelte Familienmodell weisen.

Daß auch in diesem Zusammenhang - und nicht nur im Rahmen der allgemeinen deutschen Komödienentwicklung - das Lustspiel außergewöhnlich und revolutionär anmutet und daß bereits die zeitgenössische Rezeption auf die im Wesen sowie in den Ansprüchen und im Handeln Minnas dargestellte individuelle Emanzipationsthematik reagierte, zeigt die Mischung von Lob und Tadel, Anerkennung und Ablehnung, Gefallen und Mißfallen an der Minna. Einerseits fand man das Fräulein von Barnhelm "recht so, wie sie sich für den Tellheim schickt: der Himmel hätte ihm keine bessere Braut geben können, seinen männlichen Ernst aufzuheitern und ihn nicht in eine Art von Misanthropie fallen zu lassen. Sie ist die feinste Amazone, [...] tugendhaft, [...] witzig, offenherzig, großmütig."[5] Andererseits jedoch erkannte man Minnas für die Zeit allzu burschikose, herausfordernde Art, in der sie "freilich immer, wie sie denkt," zu sprechen weiß, wie Herder bemerkt,[6] und welche Tellheim neben

---

[3]Hinck, *Lessings Minna* , 10.

[4]Jürgen Schröder, "Lessing: *Minna von Barnhelm* ," *Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart* , Hrsg. Walter Hinck (Düsseldorf: Bagel, 1977) 52

[5]Rezension über *Minna von Barnhelm* aus der *Berlinischen, priviligirten Zeitung* , in *Lessing - ein unpoetischer Dichter* , Hrsg. Horst Steinmetz (Frankfurt/M.: Athenäum, 1969) 63.

[6]Johann Gottfried Herder, Brief an Caroline Flachsland vom 20.09.1770, *Gotthold Ephraim Lessing "Minna von Barnhelm,"* Hrsg. Jürgen Hein, erg. Ausg. (Stuttgart: Reclam, 1977) 69.

ihr "männlicher, als sie weiblich" erscheinen lasse, wie noch Thomas Mann eineinhalb Jahrhunderte später feststellt.[7] Beide Seiten der Kritik bringen jedoch den von Lessing durchaus nicht nur komisch behandelten männlich-triumphierenden "Nützlichkeitsstandpunkt" zum Ausdruck, von dem aus Minna eigentlich nur "unter dem Aspekt ihrer Tauglichkeit" als Ehefrau gemessen wird;[8] ein Standpunkt, von dem aus auch Tellheim auf seine Minna blickt; ein Standpunkt der communis opinio aber, den er vor den nicht enden wollenden Angriffen des Fräuleins bitter behaupten muß. Gerade hierauf aber, auf die Beziehung und Auseinandersetzung zwischen Minna und Tellheim sowie auf die Entwicklung ihrer Partnerschaft, sollen sich die Untersuchungsschwerpunkte in diesem Teil der Arbeit verschieben.

A. Minna

Minna kann anhand ihres individuell geprägten Charakters, ihrer ungekünstelten und natürlichen Wesensart und aufgrund ihres persönlichen, ausgeprägten Selbstbewußtseins kaum länger mit ihren Vorgängerinnen in den frühen Typenkomödien Lessings verglichen werden. Sie besitzt alles, was ein Mädchen zu einer begehrenswerten und achtungswürdigen Frau machen kann. Sie ist jung, schön, reich und von guter Herkunft, wie Tellheim Werner bestätigt (vgl. S. 658). Zu ihren natürlichen Reizen, die, wie sie selbst bekennt, Zärtlichkeit, Tugend, Stolz, Frömmigkeit und ein gutes Maß an Lebenslust vereinigen, kommen die Vorzüge einer ausgezeichneten Erziehung, die offensichtlich weit über die gewöhnliche "Frauenbildung" des 18. Jahrhunderts hinausgeht. Franziskas Bemerkung Tellheim gegenüber, sie und Minna könnten "Geschriebenes" nicht gut lesen,

---

[7]Thomas Mann, "Rede über Lessing," *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Hrsg. Hans Bürgin, 3 Bde. (Frankfurt/M.: Fischer, 1968) 1: 360.
[8]Hinck, *Lessings Minna*, 18.

wird von diesem selbst lächerlich gemacht: "Schäkerin!" (S. 659).[9] Lesen kann Minna sicherlich ebensogut wie Fanzösisch sprechen, aber das tut sie ja nur in Frankreich, und selbst Shakespeares Mohr in fremden Diensten scheint ihr nicht unbekannt. Über ihre Kenntnisse hinaus verfügt sie über weit mehr Verstand und Witz als die meisten männlichen Figuren im Lustspiel und hat auch keine Bedenken, von jenen Gebrauch zu machen und sie zu ihrem Vorteil einzusetzen. Sie beugt sich der Notwendigkeit (II/9) und spricht von der Vorsehung (IV,6), sieht sich aber dennoch zu allererst als "eine große Liebhaberin von Vernunft" (S. 640). Mit ihrer durch ihren Stand bedingten sozialen Sicherheit, ihrer finanziellen Unabhängigkeit und dem dank ihrer weitreichenden Erziehung erlangten Bildungsgrad verfolgt Minna zielbewußt ihren Lebensweg, dessen Richtung sie trotz ihres mehrfach erwähnten Oheims und Vormundes selbst bestimmt.

Daß Minna von all ihren Vorzügen und Vorteilen im Laufe der Komödie Gebrauch macht, ohne sich allerdings in stolzer Arroganz über andere hinwegzuheben, zeigt zunächst ihr freundschaftliches, ja nahezu schwesterliches Verhältnis zu ihrer Zofe Franziska. Beide genossen die gleiche Erziehung, haben das gleiche Alter und die gleiche Schlagfertigkeit. "Das Herz redet uns gewaltig gern nach dem Maule" (S. 625), weist Franziska den übereifrigen und von Minnas Herzen geratenen Optimismus zurück. Doch gehen Franziskas persönliche Rechte weit über die Redefreiheit hinaus. Sie weiß Minna zu beraten und zurechtzuweisen, und sie kann es sich erlauben, Minnas Anweisungen zu übergehen und sich von ihr, die rechtlich selbstverständlich ihre Befehlsgeberin ist, Kaffee erst einschenken, dann reichen zu lassen, um ihn schließlich zurückzuweisen: "Wollen Sie mir das Blut noch mehr in Wallung bringen? Ich mag nicht trinken. (*Das Fräulein setzt sie* [die Tasse] *wieder weg*) -" (S. 671). Minna hingegen scheint Franziska mehr als "seelischen" Beistand als eine

---

[9]Elizabeth Boa, "*Der gute Mensch von Barnhelm* . The Female Essence and the Ensemble of Human Relations in Lessing's *Minna von Barnhelm*," *Publications of the English Goethe Society* 54 (1983-84): 9.

Kammerzofe nötig zu haben, zumal sie sich ebensowenig ohne Franziska freuen mag (vgl. 633), wie sie später ohne ihre Hilfe die Intrige ausführen will (vgl. 673). Dabei wird das eher auf Gleichheit beruhende Verhältnis der beiden Frauen auch dadurch, daß Minna ihrem Mädchen im dritten Auftritt des zweiten Aktes Geld schenkt, nicht eingeschränkt oder zweideutig, wie es Boa deutet: "a pointer to a different relation, that of mistress and servant,"[10] zumal die rechtliche und soziale Stellung Franziskas als Mädchen der Minna im Stück ja gar nicht in Zweifel gestellt wird. Eigentlich weist die Geste Minnas, ein Geschenk zu machen, um Franziskas Freude zu wecken, nicht aber um sich ihre Freundschaft zu kaufen oder gar ihre eigene Überlegenheit zu demonstrieren, vielmehr auf die ständeübergreifende Liebe und Achtung einer aufgeklärten Frau als auf das Herrin-Getue einer verkrusteten Adligen, die ihren Stand vor dem Personal zu demonstrieren nötig hat.

Abgesehen von dem freudigen Gefühlsausbruch, der sie alles um sich herum vergessen läßt, ist es die Vernunft, die Minnas Handeln bestimmt. Wie selbständig sie sich hierbei gibt, zeigt schon ihr erstes Auftreten im 2. Akt. Ohne auf gesellschaftliche Konventionen zu achten, hat sie sich entschlossen, Tellheim, der seit Kriegsende nur einmal von sich hat hören lassen, aufzusuchen, um die Heirat voranzutreiben.[11] Und nun steht sie im Gasthof, läßt dem durch ihre Ankunft vertriebenen Offizier ein "Kompliment" machen (S. 624), gibt dem Wirt eine Lehre in der Behandlung abgedankter Offiziere, konfrontiert ihn mit dem Ring Tellheims, so daß dieser aus Angst vor "Schaden und Unglück" ins Schwitzen kommt (S. 632), und scheut sich dennoch nicht, das hilflose, dumme Fräulein zu spielen, die nichts darüber weiß, "wem, und wie weit" sie sich auch vor dem Wirt, dem sie ansonsten Befehle geben kann, zu entdecken hat (S. 630). An späterer Stelle zeigt sie Riccaut, wie sicher und selbstverständlich sie ihre finanziellen Angelegenheiten zu handhaben versteht

---

[10]Boa, 16.
[11]Sturgess, 156.

und wie wenig sie sich scheut, einem, wenn auch heruntergekommenen, Chevalier der "Branche de Prensd'or" mit königlichem Geblüt Geld zum Spiel anzubieten (S. 667).

Dabei hat das Fräulein von Barnhelm nur eines im Sinn, nämlich ihren Herrn Major wiederzubekommen. Sie plant allerdings anfangs - und das sei hervorgehoben - weder einen herrischen Eroberungszug noch denkt sie an ein Rollenspiel, mit dem sie Tellheim einfangen könnte:

> FRANZISKA. [...] Wir werden, vor langer Weile, uns putzen müssen, und das Kleid versuchen, in welchem wir den ersten Sturm geben wollen.
> DAS FRÄULEN. Was redest du von Stürmen, da ich bloß herkomme, die Haltung der Kapitulation zu fordern? (S. 624)

Minnas Überzeugung, eine Kapitulation würde genügen, sich mit Tellheim auf immer zu verbinden, erscheint durchaus plausibel, kann sie sich doch nur an den Mann erinnern, dem keine Tugenden fehlen, den sie, noch bevor sie ihn überhaupt zu Gesicht bekam, zu lieben beschloß, weil er, "in eine Situation gestellt, die nichts weniger als Selbständigkeit und damit Selbstbewußtsein zu fordern schien," sich kurz entschlossen und aus freiem Willen zu einer in der Tat edelmütigen Handlung entschied:[12] um die Stände im feindlichen Sachsen zu entlasten, schoß er ihnen aus eigener Tasche Summen vor, die sie als Kriegskontribution aufbringen sollten. "Um dieser Tat willen" liebte Minna ihren Tellheim (S. 677):

> DAS FRÄULEIN. [...] Ohne diese Tat, würde ich nie begierig gewesen sein, Sie kennen zu lernen. Sie wissen, ich kam uneingeladen in die erste Gesellschaft, wo ich Sie zu finden glaubte. Ich kam bloß Ihrentwegen. Ich kam in dem festen Vorsatze, Sie zu lieben, - ich liebte Sie schon! - in dem festen Vorsatze, Sie zu besitzen, wenn ich Sie auch so schwarz und häßlich finden sollte, als den Mohr von Venedig" (S. 678-79).

---

[12]Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist* (München: Nymphenburger Vrlg., 1968) 36.

Dieses Geständnis gibt außer Minnas eigener Entschlußkraft und spontaner Handlungsfähigkeit noch etwas anderes zu erkennen. Es zeigt nämlich nicht allein, *daß* Minna den Herrn Major liebt, sondern vor allem, *was* sie an ihm liebt und schätzt und *was* beide Charaktere so verbindet, sie so füreinander geschaffen macht: nämlich die Hinwendung zu großmütigen und edlen Taten, zur selbständigen, spontanen Entscheidung, ja zum Handeln überhaupt. Steht doch hierin keiner dem anderen in irgendeiner Weie nach.[13]

Wenn Minna also in der achten Szene des zweiten Aktes wieder auf ihren Tellheim stößt, dieser aber "stutzt", zurückweicht und sie statt des gewohnten "Minna" mit "das Fräulein von Barnhelm" anredet (S. 637), muß das auf sie ebenso überraschend wirken wie ihr Auftauchen auf Tellheim. Zur Kapitulation, die Minna fordern wollte, braucht es dann dem ersten Anschein nach nicht mehr zu kommen; steht doch der Geliebte bereits mehr als geschlagen, "an seiner Ehre" gekränkt, als "Krüppel" und "Bettler" da (S. 641). Allerdings liegt er nicht vor Minnas Füßen; "Vernunft und Notwendigkeit," denen sich auch Minna zu beugen bereit erklärt, befehlen ihm, das Fräulein zu vergessen (S. 639). Diese offensichtliche Bezwingung seiner inneren, ihn steif und kühl erscheinen lassenden Regungen verunsichert Minna immerhin so sehr, daß sie sich von seiner Liebe erneut überzeugen muß, die in ihren Augen die wesentlichste Grundlage ihrer Beziehung zu Tellheim ist:

> DAS FRÄULEIN. [...] - Lieben Sie mich noch, Tellheim? - Ja, oder Nein.
> VON TELLHEIM. Wenn mein Herz -
> DAS FRÄULEIN. Ja, oder Nein!
> VON TELLHEIM. Nun, Ja!
> DAS FRÄULEIN. Ja?
> TELLHEIM. Ja, ja! - Allein -
> DAS FRÄULEIN. Geduld! - Sie lieben mich noch: genug für mich" (S. 639-40)

---

[13]Arntzen, 36.

Hiervon geht Minna im folgenden Handlungsverlauf aus, hierauf baut sie ihr Intrigenspiel, und hierauf rechnet sie, als sie das Spiel selbst dann noch weitertreibt, als sie Tellheim schon längst zum Handeln gebracht, schon längst wieder in ihre Hände und vor ihre Füße bekommen hat.

Liebe kann jedoch die Spanne zwischen dem unglücklichen, ehrlosen Tellheim und der alles besitzenden Minna für jenen nicht überbrücken. Seitdem beide durch Ehre und Unehre, Glück und Unglück, durch Armut und Reichtum getrennt sind, glaubt Tellheim, Minnas Hand nicht länger akzeptieren zu können.[14] Diese Art von Vernunft, aber auch Tellheims Glaube an die Notwendigkeit seines Entschlusses, vermag Minna, die Tellheims ganzes Verhalten zunächst unglaubwürdig und lächerlich macht, nicht einzusehen.[15] Daß Minna hierbei zu weit geht, ahnt sie anfangs sicherlich nicht: "Deine Hand, lieber Bettler! [...] VON TELLHEIM. [...] Das ist zu viel!" (S. 641). Somit muß Minnas erster Versuch, Tellheim wiederzugewinnen, scheitern, weil sie aus Unkenntnis der Sachlage nicht fähig ist, die Situation ihres Geliebten richtig zu bewerten und einzuschätzen und ihn wohl, ohne es zu wollen, gerade mit ihren ironischen Anspielungen auf seinen Zustand nicht wenig kränkt.

B. Tellheim

Eine ganz andere Sicht bietet sich aus der Warte Tellheims. Was Minna noch nicht weiß und noch nicht völlig begreifen kann, ist die Tiefe der Verblendung und Verbitterung Tellheims, ist das Ausmaß des Ernstes, mit dem Tellheim seine Situation begreift. Tatsächlich befindet sich der Major in einer vorübergehenden - und, wie der Leser erfährt, bereits vom König behobenen - "psychischen und materiellen Notsituation."[16] Er hat mit seiner

---

[14]Kay M. Flavell, "Family Conflict in Lessing: Living through the Fictions," *Lessing Yearbook* 14 (1982): 83.
[15]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 263.
[16]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 261

Entlassung seine Einkünfte und mit der Anschuldigung der Bestechung und Korruption seine Ehre - zumindest in Preußen - verloren, da er laut Anklage die Pflichten gegenüber Friedrich vernachlässigt hat (vgl. S. 677-78). Tellheims Reaktion auf sein Mißgeschick, besonders aber auf die Anschuldigung, wird seiner gewöhnlichen Handlungsbereitschaft und "Ruhmbegierde" nicht gerecht (S. 640). Und so geht es im folgenden in erster Linie nicht um die in der Forschung stets hervorgehobene, und immer wieder interpretierte, verlorene oder "gekränkte" Ehre Tellheims, sondern darum - wie Schröder mit Recht erkennt -, "wie Tellheim sich verstockt und trotzig isoliert, mit aller Welt bricht und jede vernünftige Kommunikation selbst mit seinen Freunden und Vertrauten verweigert."[17] Die von Schröder erwähnte "'soziale' Zwitterhaftigkeit" Tellheims, mit der dieser seine Probleme weder auf "aristokratische Manier," das heißt mit allen Mitteln die Wiederherstellung seiner Ehre zu betreiben, noch auf eine "bürgerliche Weise," nämlich "gelassen auf den Spruch der Gerichte" zu warten, löse, wird auch von Arntzen, der Tellheims eigensinnige Passivität und Selbstaufgabe bemängelt, bestätigt.[18] Es geht hier aber weder um die Standesbestimmung von Tellheims Handeln noch um die umstrittene Frage nach dem tatsächlichen Einfluß des Majors auf die äußeren, vom König abhängenden Umstände.[19] Auch soll das bereits erwähnte und schon von Steinmetz beklagte "berühmte[] Problem der Ehre Tellheims" in dieser Untersuchung nicht wiederbelebt werden.[20] Genauer betrachtet werden muß vielmehr Tellheims persönliche Einstellung zu seinem "moralische[n] Selbstbewußtsein" einerseits und die Fragwürdigkeit seiner von ihm dargestellten und sehr wohl reflektierten

---

[17]Schröder, *Minna* , 57.

[18]Schröder, *Minna* , 54. Siehe auch Arntzen, 36.

[19]Hierzu Horst Steinmetz, "*Minna von Barnhelm* oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen," *Wissen aus Erfahrungen* , Hrsg. Alexander von Bormann (Tübingen: Niemeyer, 1976) 148. Steinmetz lehnt jegliche Möglichkeit Tellheims, seinen Prozeß selbst zu bestimmen, ab, da Tellheims "Situation [...] nicht mehr das Resultat einer individuellen Abweichung, eines Fehlers, einer persönlichen Eigenart" sei. Sie sei "vielmehr von Umständen abhängig, die sich seinem Einfluß entziehen, die er darum von sich aus nicht ändern" könne. Steinmetz, *Minna* , 148.

[20]Steinmetz, *Minna* , 147.

Tugenden andererseits, weil beides in direktem Zusammenhang mit der Deutung von Minnas Intrige und dem Erfolg ihrer "Lektion" und damit ihrer partnerschaftlichen Beziehung steht (S. 664).[21]

Wie es sich in seinem Verhalten zu seinen Freunden und natürlich auch zu Minna herausstellt, beruht Tellheims Tugendsystem nicht auf Gleichheit. Tellheim glaubt, mehr geben zu müssen, als er nehmen darf. Justs Verhältnis zu seinem Herrn unterscheidet sich hierin deutlich von der Beziehung zwischen Franziska und ihrer Herrin. Wenngleich sich ein menschlich-herzliches Verhältnis zwischen Just und Tellheim bildet, so bleibt die soziale Hierarchie von Herrn und Diener unverändert.[22] Tellheim will die Verbindung mit seinem Diener abbrechen, als er sich außerstande sieht, ihn zu bezahlen: "Höre Just, mache mir zugleich auch deine Rechnung; wir sind geschiedene Leute" (S. 613). Der Bruch geschieht dennoch nicht, weil Just seinen Herrn davon überzeugen kann, daß er *ihm* schuldig bleibt und nicht umgekehrt, und erst sein parabolisches Beispiel vom geprügelten Pudel "vor der Tür auf der Schwelle" überzeugt Tellheim von der eigentlichen Abhängigkeit des Pudels von seinem Herrn (S. 618). Tellheim ertrüge offenbar alles andere, als nur nicht in Abhängigkeit anderer zu geraten. Auch in der generell für die Tugend und Großmut beispielhaft zitierten sechsten Szene des ersten Aktes spiegelt sich Tellheims Überlegenheitsgefühl. Wie Arntzen richtig bemerkt, erwartet der Major von der ihn aufsuchenden Dame, die nichts als die Schulden ihres verstorbenen Mannes begleichen will, eben das, was er von ihr und kurz darauf von Werner ablehnt, nämlich daß sie Almosen annehme.[23] Und was später zwischen Riccaut und Minna aufgrund der Geschicklichkeit des Fräuleins völlig überspielt wird, wird hier wortwörtlich zur Sprache gebracht. Ob die Witwe das geschuldete Geld so nötig hat, wie

---

[21]Manfred Durzak, "Gesellschaftsreflexion und Gesellschaftsdarstellung bei Lessing," *ZfdtPhil* 93 (1974): 553.
[22]Neuhaus-Koch, 113.
[23]Hierzu auch Arntzen, 29-30.

Tellheim sie glauben machen will, indem er sie an ihren Sohn erinnert, scheint in Anbetracht der Reaktion der Witwe zunächst zweifelhaft: "Edelmütiger Mann! Aber denken Sie auch von mir nicht zu klein. Nehmen Sie das Geld, Herr Major" (S. 615). Wenn Tellheim nun ihren Sohn zu bestehlen und von keinerlei Schulden Marloffs zu wissen vorspielt, so kann aus der Antwort der Dame sowohl ihr Wissen über die wahren Gründe von Tellheims Verhalten als auch ein für sie erniedrigendes "Gefühl der Dankesschuld", das sie im Verweis auf ihren Sohn zu kompensieren sucht, geschlossen werden:[24] "Ich verstehe Sie; verzeihen Sie nur, wenn ich noch nicht recht weiß, wie man Wohltaten annehmen muß. Woher wissen es denn aber auch Sie, daß eine Mutter mehr für ihren Sohn tut, als sie für ihr eigen Leben tun würde?" (S. 615-16). Im Gegensatz zu Minnas Auseinandersetzung mit dem Chevalier gelingt es Tellheim vor der Dame nicht, seine edle Tat ohne Ausdruck seiner eigenen Tugend und ohne die Beschenkte in Verlegenheit zu versetzen zu vollbringen.

In einer noch deutlicheren Form zeigt sich die stete Distanz des Majors zu seinen Freunden und die von Tellheim ausstrahlende Ungleichheit in der späteren Szene mit Werner, die hier allerdings nur kurz herangezogen werden kann. Weit mehr als Just kann Werner aufgrund seiner gemeinsamen Kriegserfahrungen und seines brüderlich-aufopfernden Verhaltens gegenüber Tellheim Ansprüche auf ernste und aufrichtige Freundschaft und Gleichbehandlung geltend machen.[25] Doch wieder stellt sich heraus, daß Tellheim eben doch das besitzt, was Minna ihm verdeutlichen und heimzahlen will, was ihn selbst so erheben, andere aber so erniedrigen und zweifelsohne kränken kann: "ein wenig zu viel Stolz," ja "unverzeihliche[n] Stolz!" (S. 662). Wenn Tellheim Werner ins Gesicht sagt: "Es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin" (S. 654), so wird - wie Weber interpretiert - allzu deutlich, "daß Tellheim das Freundschaftsverhältnis zwar erkennt und anerkennt,

---

[24]Arntzen, 30.
[25]Weber, *Minna*, 22.

nichtsdestoweniger aber in 'vornehmer Abgeschmacktheit' sich selbst ein höheres Maß an altruistischer Moral zulegt, als er es dem Freunde zubilligt."[26] So besteht Tellheim hier nicht aufgrund seines Altruismus, sondern wegen seines Standes gegenüber dem Kriegsgenossen Werner auf einer Distanz, die für einen dem Adel angehörenden Major und einen den niederen Ständen zugehörigen Wachtmeister schicklich ist.

Tellheims Misere, die in seinen eigenen Augen ja weit schlimmer scheint als in den Augen seiner hilfsbereiten Freunde und seiner ihn liebenden Minna, sowie sein beleidigtes Ehrgefühl, das ihn "in den Augen der Welt nicht wert" macht, Minna zu heiraten (S. 680-81), bringt ihn nun nicht, wie sich zeigt, dazu, Hilfe anzunehmen oder auch nur von seinem hohen Roß, auf dem er ja offensichtlich trotz seiner gekränkten Ehre noch immer sitzt, niederzusteigen; weiß er doch mit Bestimmtheit, was seine Nachwelt noch in 200 Jahren nicht eindeutig zu definieren vermag, nämlich was genau die "Ehre" ist - weiß er doch sicher, was sich "ziemt". Tellheim verwehrt anderen ehrenhaft-freundschaftliche Taten. Sein hoher und nur für ihn geltender Tugendanspruch, sein vollkommen intakter, ungebrochener Stolz und natürlich seine Überlegenheit - nicht etwa mehr des Standes, wie bei Werner, oder des Kapitals, wie bei der Witwe, sondern nun des Geschlechtes - gelangt in den beiden letzten Akten des Lustspiels zu ihrem Höhepunkt, nämlich in den Auseinandersetzungen mit Minna. Bevor beide jedoch zusammenkommen, soll Minna mehr über Tellheim und seine Lage erfahren, als sie noch im zweiten Akt von ihm wissen kann. Zuerst ist da ja der Brief des Geliebten, der seine "Rechtfertigung" und genauer "alle die Gründe und Ursachen" seiner Lage und seines Verhaltens zu Minna enthält (S. 659). Doch erfährt sie hierdurch nicht nur von Tellheims wahrer Situation, seiner Einstellung zu ihrer Beziehung und von der Anklage der Behörden, was ihr in ihrem Glauben an das Gute im Menschen "ein wahres Rätsel"

---

[26]Weber, *Minna* , 22.

scheint (S. 677), sondern sie bemerkt auch den Stolz, mit dem sich Tellheim über andere hinwegzusetzen weiß. Genau das aber scheint bei Minna ein wunder Punkt zu sein:

> DAS FRÄULEIN.
> Sein Brief, o sein Brief! Jede Zeile sprach den ehrlichen, edlen Mann. Jede Weigerung, mich zu besitzen, beteuerte mir seine Liebe. - Er wird es wohl gemerkt haben, daß wir den Brief gelesen. - Mag er doch; wenn er nur kömmt. Er kömmt doch gewiß? - Bloß ein wenig zu viel Stolz, Franziska, scheint mir in seiner Aufführung zu sein. Denn auch seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken haben, ist Stolz, unverzeihlicher Stolz! (S. 662)

Ebensowenig wie der Major Just oder Werner schuldig bleiben kann, will er Minna für irgend etwas dankbar sein. Daß Tellheims Lage dennoch ernstzunehmen ist, erfährt Minna kurz darauf im Gespräch mit Riccaut. Dieser abgedankte Offizier, den man auf die Straße geworfen hat, "ist alles, was Tellheim auch ist," nur hat er andere Wege eingeschlagen wie dieser, nämlich den des Spieles, doch wohl auch nur, "um ein Ehrenmann zu bleiben".[27] Noch wichtiger allerdings zeigt sich hier die von Minna indirekt erwähnte Gemeinsamkeit der Männer, sich einem Begriff zu unterwerfen. Ähnlich wie Tellheim im Banne des Begriffs der Ehre alles um sich herum vergißt und dabei selbst seine Liebe aufs Spiel setzt, macht sich Riccaut "aus bloßer Eitelkeit" zum Falschspieler, und nicht anders als der Herr Major, so bemerkt Minna, will auch Riccaut ihr "nicht verbunden scheinen," will er "sich den Dank ersparen" (S. 671). Diese Bemerkung ist bezeichnend, da sie zeigt, daß Minna das Ausmaß eines Wertbegriffs, die Bedeutung der Ehre für Tellheim, weit besser versteht, als in der Rezeptionsgeschichte angenommen wird.[28]

---

[27] Arntzen, 40.

[28] Daß Minna Tellheim nicht richtig einschätzt, wird noch von Neumann ausgedrückt: "Der effektiven Ehrverletzung entspricht eine affektive Selbstverkrüppelung Tellheims, deren Ursache Minna verkennt" (Neumann, 55). Auch Schröder glaubt, Minna unterschätze "das Ausmaß von Tellheims innerer Verblendung, die komplizierte Psychologie seines Seelenlebens," und zwar, "weil sie über eine psychologische Metahermeneutik im modernen Sinne noch nicht" verfüge (Schröder, *Minna*, 61). Schröders Hinweis auf die Erkenntnisse der Tiefenpsychologie im 20. Jahrhundert scheint allerdings nur wenig überzeugend; auch Lessing verfügte hierüber ebensowenig wie Minna und Tellheim, und doch gestaltet der Dichter völlig

C. Minna und Tellheim. Ein Kampfspiel der Emanzipation

Wenn Minna und Tellheim nun in der sechsten Szene des vierten Aktes endlich wieder zusammenkommen, so weiß Minna mehr als sie zunächst vorgibt. Sie weiß vor allen Dingen auch, daß sich "das Blatt" doch recht bald "völlig wendet" (S. 679), da Riccaut ja nur aufgrund dieser freudigen Nachricht zu ihr kam. Unter dieser Voraussetzung hat Steinmetz völlig Recht, wenn er schreibt, weder Minnas Lektion noch die Ringintrige könnten Tellheim zur Heirat bewegen.[29] Und im Prinzip richtet sich Minnas mit Franziska geplante Intrige nicht länger darauf, Tellheim zur Heirat zu bewegen, sondern lediglich darauf, ihm eine, wie sie selbst sagt, "Lektion" zu erteilen. Tatsächlich gibt ihm Minna sozusagen eine "Bedenkzeit"; sie führt ihren Streich nicht gleich aus, sondern versucht noch einmal, ihn zur vernünftigen Einschätzung seiner Lage zu bewegen.[30] Dabei erinnert sie zunächst an ihren Onkel und an dessen Freundschaft, und als Tellheim unverändert wieder auf das Stichwort Ehre kommt, bezieht Minna den Ehrbegriff kurzerhand direkt auf ihre Verbindung mit dem Geliebten. Ehre hieße ja immerhin auch, "ein ehrliches Mädchen [...] nicht sitzen zu lassen" (S. 675). Minnas Argument, selbst unter ihren Landsmänninnen in Verruf zu kommen, wird von Tellheim schroff zunichte gemacht und auf sich bezogen: "Ja, ja, gnädiges Fräulein, daran erkenne ich Ihre Landsmänninnen. Sie werden Ihnen einen abgedankten, an seiner Ehre gekränkten Offizier, einen Krüppel, einen Bettler, trefflich beneiden" (S. 675). Wie weit Minnas Ruf als im Stich gelassene Geliebte tatsächlich Befürchtungen erregen muß, soll hier dahingestellt sein. Festzuhalten ist jedoch, daß der Anspruch auf ihren guten Ruf als Frau mit Sicherheit

---

überzeugend eine sich auf einen Begriff versteifende Person, die ihre Zukunft von einem "Gespenst" abhängig macht. Minna mag wohl noch in der ersten Begegnung mit Ignoranz beschlagen sein - weiß sie hier ja noch nichts von Tellheims Unglück -, doch scheint sie sich, als sie Tellheim im vierten Akt gegenübersteht, völlig im klaren zu sein, was für sie und ihre Beziehung auf dem Spiel steht, gerade weil sie das Ausmaß von Tellheims Ehrgefühl kennt. Vgl. auch Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 261-62.

[29] Steinmetz, *Minna* , 148.

[30] Hierzu auch Weber, *Minna* , 23.

dem Anspruch auf seine unbefleckte Ehre als Mann gleichkommt. Doch noch immer will Minna mit Vernunft überzeugen, seine Situation "näher beleuchten" (S. 675). Seine Schußwunde, "das körperliche Äquivalent der verwundeten Ehre," wie Neumann sie deutet, scheint Tellheim unter Minnas "Beleuchtung" genausowenig zum Krüppel zu reduzieren wie seine finanzielle Lage ihn zum Bettler macht, wo doch gut bestellte Freunde bereitwillig dem Betteln zuvorkommen wollen.[31] Ebenso macht auch die gekränkte Ehre Tellheim in den Augen keiner anderen Person im Lustspiel zu einem minderwertigen Menschen als bloß in seinen eigenen.[32] Wie relativ die qualitative Bewertung der Ehre ist, macht Minna klar, indem sie auf Tellheims Ansehen bei ihrem Oheim und ihren Ständen hinweist: "Wenn man Sie hier durchaus verkennen will: so kann man Sie bei uns nicht verkennen" (S. 678). Mit dieser Darlegung vermag sie den verbissenen Tellheim allerdings genausowenig zu überzeugen wie mit dem Hinweis auf Riccaut und "dem glücklichsten Ausgange" seiner Sache (S. 680). Noch immer bleibt Tellheim so verbohrt, daß er selbst auf das nicht hören will, womit er sich im Geiste ohne Ende beschäftigt, nämlich auf die Wiederherstellung seiner Ehre, und weiterhin zeigt er sich so in seinen Ehrbegriff verbissen, daß überhaupt jegliche andere Perspektive seiner Situationsbeurteilung nur auf Unverständnis stoßen kann.[33]

Erst als Tellheim gegenüber Minna seinen von dieser so verachteten Stolz spüren läßt, erst als er sich in der gleichen Weise über sie zu stellen versucht, wie er es gegenüber Werner und der Witwe Marloff tat, erst als er Minna dadurch erniedrigt, daß er ihr "blinde Zärtlichkeit" vorwirft, welche ihn zum "nichtswürdige[n] Mann" erniedrigte (S.681), erst dann greift Minna zur Intrige, und erst dann wird völlig deutlich, wie sehr es Tellheim doch nötig hat,

---

[31]Neumann, 55.

[32]Wenn Boa fragt, "why should Tellheim worry about what Minna's malicious friends may say (IV,6)? All the world marries for money if it can" (Boa, 19) hat die Interpretin natürlich nicht Unrecht. Tellheims Streben gründet aber darin, daß er Minna eben nicht sein "ganzes Glück" verdanken will. Es geht somit in der Tat nicht nur um die Einschätzung der Außenwelt, sondern vor allem um die Selbsteinschätzung Tellheims, die darunter leidet, wenn er anderen etwas schuldig zu werden glaubt.

[33]Hinck, *Lessings Minna* , 21.

einmal richtig von Minna - oder, wie Franziska sagt, einmal "so grausam" - geneckt zu werden (S. 672). Diese ist es auch, die Tellheim hier nicht weiter verteidigen kann und Minna gestehen muß, daß Tellheim es mit seiner Überheblichkeit eben "ein wenig zu bunt" getrieben habe (S. 681). Tellheims Behauptung, derjenige sei "ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämet, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken [...]" (S. 681), hat hiermit ihren Höhepunkt erreicht und überschritten. Minna muß ihn nun unterbrechen, denn - so erkennt auch Weber - seine "moralische Position hat die gesellige Bindung verloren" und richtet sich im Prinzip nicht auf, sondern gegen die Geliebte, die er ja vor dem Urteil der Welt beschützen will.[34] Tellheims Altruismus, den Minna immer bewunderte, auf den sie rechnete und offenbar anspielte, als sie Tellheim auf die Gefahr des Verlustes ihres eigenen Rufes hinwies, droht hier tatsächlich sich in sein Gegenteil zu verkehren.[35] Wenn Schröder behauptet, Minna unterschätze die Ausmaße von Tellheims innerer Verbohrtheit (Anm. 28), so ist das hier sicherlich der Höhepunkt und Wendepunkt ihrer Erkenntnis zugleich. Denn von nun an weiß sie mit Bestimmtheit, worum es eigentlich geht: um Gleichheit, oder besser, um Tellheims Anspruch auf Überlegenheit. Denn offensichtlich glaubt er, Minna nur dann lieben zu können, "wenn er ihr überlegen, oder zumindest gesellschaftlich ebenbürtig ist."[36] Damit besteht er auf dem Konventionellsten der partnerschaftlichen Bindungen, auf einer Ehenorm, die, wenn Minna ihm all ihr Glück verdankte, ihn stets würdig bleiben ließe, die Minna zwar nicht gleich zur bürgerlichen Hausmutter machte, ihn doch immer über sie erheben würde.[37] Die von Minna hierzuvor gemachten, die Komik so erhöhenden Anspielungen und Forderungen, wie sich Tellheim vor ihren Schlägen sichern könne, wie er "weiter keinen Herrn" brauche, da sie seine "Gebieterin" sei, was Tellheim alles so leicht hat

---

[34]Weber, *Minna* , 26.
[35]Weber, *Minna* , 26-27.
[36]Sturgess, 120.
[37]Hierzu auch Arntzen, 40-41.

überspielen können: "Sie wollen lachen, mein Fräulein" (S. 676), scheinen mit einem Male ernst. Das, schon weil Tellheim plötzlich ernsthaft auf Minnas letzten zweideutigen Ausruf reagiert: "Die Ehre eines Mannes, wie Sie -," der gefolgt wird von der nichtssagenden und doch leicht provozierenden Tautologie: "Die Ehre ist - die Ehre" (S. 680). Auch das große Erstaunen des Majors, als Minna ihm den Verlobungsring zurückgeben will, zeigt, wie sehr Tellheim an den derzeitigen patriarchalischen, auf Ungleichheit beruhenden Konventionen einer Mann-Frau-Beziehung festhält. Zwar kann er leicht seinen Ring versetzen, kann leicht Minnas Schicksal durch sein Hinauszögern und Hinhalten der endgültigen Verbindung bestimmen; doch wie befremdend und gewagt erscheint ihm Minnas Schritt:

> VON TELLHEIM. Spotten Sie, mein Fräulein?
> DAS FRÄULEIN. Hier! Nehmen Sie den Ring wieder zurück, mit dem Sie mir Ihre Treue verpflichtet. (*Überreicht ihm den Ring*) Es sei drum! Wir wollen einander nicht gekannt haben!
> VON TELLHEIM. Was höre ich?
> DAS FRÄULEIN. Und das befremdet Sie? - Nehmen Sie, mein Herr. - Sie haben sich doch wohl nicht bloß gezieret?
> VON TELLHEIM (*indem er den Ring aus ihrer Hand nimmt*). Gott! So kann Minna sprechen! - (S. 681-82).

Minnas Intrige erzielt, sicherlich wie erwartet, eine sofortige Reaktion. In dem Moment, wo Tellheim glaubt, Minna bedürfe seiner Hilfe, verwandelt sich seine bisherige Ablehnung in neues Werben um Minna. Da nun, so Tellheim, das Mitleid, die Tochter der Liebe, seine "Ärgernis und verbissene Wut," die seine "ganze Seele umnebelt" hatten (S. 690), zerstreut habe und er wieder, wie er doch selbst seinen "Wandlungsprozeß"[38] analysiert, "alle Zugänge" seiner Seele offen stehen sehe, könne er seine Energien darauf richten, "etwas Kostbarers zu erhalten" als sich und sein "Gespenst" der Ehre (S. 690). Plötzlich kann sich Tellheim über "die Augen der Welt" hinwegsetzen, wo diese sich ja nun auf die arme Minna und nicht länger auf ihn richten (S. 688). Und plötzlich kann er ausrufen:

---

[38]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 264.

"Gleichheit ist immer das festeste Band der Liebe" (S. 689), wobei er mit "Gleichheit" allerdings etwas völlig anderes meint als "Gleichberechtigung" beider Partner. Denn auch in seinem aufrichtig gemeinten Rettungsakt denkt er nicht allein an Minna, sondern schon wieder an sich selbst und seinen Selbstwert: "Lassen Sie mich keine Zukunft denken, wo ich mich selbst hassen müßte" (S. 690).

Tellheims Wandel nach der Intrigengeschichte Minnas ist demnach weniger ein Wandel seiner Person als eine Änderung der äußeren Umstände seiner Beziehung zu der Geliebten. Sicherlich kehren nun seine Handlungsbereitschaft, seine Entscheidungsfähigkeit und sein lebendiger Optimismus zurück, wie er es in der ersten Szene des fünften Aktes gegenüber Werner beweist, doch steht er vor Minnas eigentlichen Gedanken und Forderungen noch völlig im Nebel, hat die Wiederbelebung seiner altruistischen Gefühle seinen Stolz noch keineswegs erschüttert und hat ja auch das Necken seiner Geliebten den Punkt der Grausamkeit noch nicht erreicht. Minna begreift völlig, daß sie dem Major durch ihr Spiel mehr denn je Gelegenheit gegeben hat, sich über sie zu stellen und sich nicht bloß über sein eigenes, sondern auch über ihr Unglück "hinaus [zu] setzen" (S. 688). Obendrein versteht Minna den plötzlichen Umschwung des Spieles in den Ernst der ganzen Situation, wenn sie sagt, "es wäre weibliche Eitelkeit, mich kalt und höhnisch zu stellen" (S. 689), und die eigentliche Verstellung ihrer Gefühle für einen Moment aufgibt: "Sie verdienen es, mich eben so wahrhaft zu finden, als Sie selbst sind. - Ich liebe Sie noch, Tellheim, ich liebe Sie noch; aber dem ohngeachtet -" (S. 689-90). Die nur seine Situation betreffende Aufhellung von Tellheims unklarer Sicht, die ihn wieder Herr seines Handelns und Fühlens werden läßt, die sich aber nicht auf die Einschätzung seiner Beziehung zu Minna erstreckt, faßt Weber schärfstens zusammen:

> Freilich bewährt sich Tellheims Altruismus: Minna hat alles verloren; er will ihr alles ersetzen (V/3). Aber es bewähren sich nun nicht mehr seine zuvor entwickelten ethischen Postulate, die er vielmehr Stück für Stück

> preisgeben muß. In diesem Widerspruch von eigenem Handeln und den Minna zur Begründung seines Trennungsentschlusses entgegengehaltenen Maximen, die gleichsam die theoretische Verallgemeinerung derjenigen nicht freundschaftlich-altruistischen Haltung darstellen, die er seinen Freunden und Minna zumutet, liegt Tellheims komische Fehlhaltung, die nun von Minna enthüllt, gegen ihren Verfechter gewendet und damit abgeführt wird.[39]

Minna kann ihre Intrige auch dann noch nicht aufgeben, als das so gern als deus-ex- machina gedeutete Schreiben des Königs ins Spiel gebracht wird.[40] Obgleich Tellheim mit Freude und Überraschung seine Träume "im Blendwerk" seiner "Wünsche" wahr werden sieht, bleibt Minna gleichgültig (S. 693). Ob Minna hier Ungerührtheit vorspielt oder nicht, läßt sich nur schwer sagen. Mit Sicherheit begreift sie jedoch zunächst, daß das königliche Schreiben für Tellheim eben das Glück zu bedeuten scheint, das Freunde und Geliebte ihm nicht sein konnten.[41] Minna könnte nicht deutlicher werden, als wenn sie ihm zu erkennen gibt, daß sie nun tatsächlich nicht mehr "sein ganzes Glück" ausmachen könne (S. 681):

> DAS FRÄULEIN.
> Als er selbst überlegen konnte, hörte ich ihn sagen: es sei eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trage, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen. - Recht; aber ich bestrebe mich einer eben so reinen und edeln Liebe, als er. - Jetzt, da ihn die Ehre ruft, da sich ein großer Monarch um ihn bewirbt, sollte ich zugeben, daß er sich verliebten Träumereien mit mir überließe? daß der ruhmvolle Krieger in einen tändelnden Schäfer ausarte? - Nein, Herr Major, folgen Sie dem Wink Ihres bessern Schicksals - (S. 695).

Noch immer aber sieht Tellheim die Situation falsch, da er Minnas Reaktion als eine Abneigung gegen sein Ideal des Landlebens deutet und sie auf die Möglichkeiten eines Lebens in der Hofwelt verweist: "so behalte uns die große Welt!" (S. 695). Und jetzt erst wird

---

[39]Weber, *Minna* , 28.

[40]Vgl. hierzu Steinmetz, *Minna* , 142. Nach Steinmetz geschieht alles, was sich im Stück zuträgt, "vor dem Hintergrund der längst gefallenen Entscheidung; es ist nur eine Frage der Zeit, bis diese Entscheidung zur Kenntnis auch der Personen gelangt." Eine "*deus-ex-machina* -Funktion" schreibt dem Brief ebenso Wittkowski zu. Wolfgang Wittkowski, "*Minna von Barnhelm* oder die verhinderten Hausväter," *Lessing Yearbook* 19 (1987): 52.

[41]Weber, *Minna* , 30.

Minna überdeutlich: "Nein, Tellheim, so ist es nicht gemeint!" (S. 696). Es geht ihr nicht um die äußeren Bedingungen, an denen Tellheim seine Ehre mißt; es geht ihr um ihre Beziehung zu Tellheim und um sein Verhältnis zu ihr. Und jetzt erst schießt sie ihre drei Pfeile, die das Spiel auf die Spitze treiben, mit denen sie ihn mit seinen eigenen Worten treffen und schlagen kann. Zunächst dreht Minna den Spieß von Tellheims Rede um: Wäre sie zuvor, nach Tellheims Worten, durch ihre Verbindung zum "Gegenstand der Verachtung" geworden (S. 681), so beansprucht sie jetzt eben dasselbe stolze Tugendgefühl für sich, mit dem Tellheim, als er noch der gekränkte Tellheim und sie noch die glückliche Minna war, sie vor der Verachtung wahren wollte. Mit dem Ausruf: "Sie würden nicht die geringste Spötterei über mich dulden, und doch würden Sie täglich die bittersten einzunehmen haben" (S. 696), lehnt Minna nun die Verbindung ab, da auch sie dem Geliebten nichts schuldig bleiben will. Doch hierauf reagiert Tellheim nicht, und so muß Minna weitergehen, indem sie seinen ganzen Wortschatz übernimmt: "Gleichheit ist allein das feste Band der Liebe" (S. 696). Was nun für die Deutung des Partnerschaftsverhältnisses von ausschlaggebender Aussagekraft wird, ist die Reaktion Tellheims. Er erklärt sich nämlich bereit, das Schreiben zu zerreißen und damit die Gleichheit, wie er sie sieht, wiederherzustellen. Bezeichnend ist dabei, daß Tellheim sich hiermit bereit erklärt, alles in Kauf zu nehmen, um Minna tatsächlich zu seinem ganzen Glück zu machen: "DAS FRÄULEIN. [...] Was wollen Sie Tellheim? VON TELLHEIM. Sie besitzen" (S. 697). Als Tellheim den Brief wirklich zu zerreißen droht, ergreift Minna die Situation, um ihren letzten Angriff zu wagen und die Szene zu ihrem Höhepunkt zu bringen:

> DAS FRÄULEIN.
> Wie? in diesem Tone? - So soll ich, so muß ich in meinen eignen Augen verächtlich werden? Nimmermehr! Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämet, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken! (S. 697)

Daß Minna selbst nicht an ihr Argument glaubt, wie Boa meint, scheint im Rahmen des hier Erörterten kaum plausibel.[42] Denn wogegen Minna protestiert, ist schon der Ton, mit dem Tellheim ihr wahrhaftig wie ein nicht länger "verhinderte[r] Hausvater"[43] entgegentritt und vor ihr auftrumpft. Minnas letzte Weiterführung der Intrige kann durchaus nicht "als Hybris der Spielerin um des Spieles willen"[44] gesehen werden, schon weil diese Deutung den Ernst von Minnas Worten völlig übersieht. Denn gerade die in Tellheims "Tone" angedeutete und von Minna registrierte und zurückgewiesene "Metamorphose zum 'Hausvater'," die Wittkowski gar nicht zu Unrecht erwähnt, zeigt, wie notwendig die "Lektion" wird, die Minna Tellheim erteilen will.[45] Und nicht zuletzt trifft Minna bei Tellheim mit ihrem letzten Angriff ins Schwarze, so daß dieser endlich direkt auf Minnas Anspielung eingehen muß und nicht länger darüber hinweggehen kann. "Falsch, grundfalsch!" (S. 697), schreit er so aufgebracht, daß Minna ihn beschwichtigen muß: "Beruhigen Sie sich, Tellheim!" (S. 697). In der Hitze der Diskussion entpuppt sich tatsächlich der Ansatz eines Autoritätskonfliktes, den man bisher übersehen hat.

Minnas Anspruch auf Gleichheit, den sie ja nicht nur in der hier analysierten Szene betont, sondern von Anfang an im Verhalten gegen Franziska einerseits und in versteckten Anspielungen gegenüber Tellheim andererseits immer wieder vorzeigt und vorbringt, ist zweifellos ein Indiz ihrer Vorstellung der Ehe als einer Liebesgemeinschaft, die auf einer bedingungslosen Zuneigung und Zuwendung, auf einem *beiderseitigen* Geben und Nehmen, auf einem gleichverteilten "Sicheinsetzen für den anderen" basiert.[46] Hierbei muß sie geradezu notwendigerweise mit Tellheims Ansichten kollidieren. Der Unglaube an die gleiche Stellung von Mann und Frau, der sich bei Tellheim auf die naturhafte Stärke des

---

[42]Boa, 22.
[43]Wittkowski, 56.
[44]Wittkowski, 52.
[45]Wittkowski, 56.
[46]Neuhaus-Koch, 92.

einen und die Schwäche des anderen beruft und demnach er völlig im Banne seiner Zeit argumentiert - redet er doch schon davon, "was dem Weibe geziemet" (S. 697) -, ist es dann auch, der ihn in den Zustand der größten Ohnmacht versetzt und ihn am Ende vor Schreck und Wut "an den Fingern" nagen läßt (S. 700). Er erkennt nämlich im zehnten Auftritt des letzten Aktes, daß auch Minna die Macht besitzt, mit ihm zu brechen, und daß nicht nur er über ihren, sondern auch sie, wenn sie will, über seinen Lebensweg entscheiden kann. Sicher liegt Minna die Untreue ebenso fern wie der Gedanke der Auflösung ihrer Verbindung mit Tellheim, und natürlich hat sie den Ausgang des Spieles und diese letzte Wendung Tellheims, der sich von ihr betrogen fühlt und von ihr abwendet, nicht voraussehen können, so daß sie jetzt wohl oder übel bekennen muß, "den Scherz zu weit getrieben" zu haben (S. 700).

D. Zusammenfassung

Damit jedoch ist die seit langem bestehende Diskussion über den "Erfolg" von Minnas Lektion und vor allem über ihre Gleichheitsforderungen keineswegs bestimmt. Eine einheitliche Antwort auf die Frage, ob Minna es erreicht, ihren Geliebten "vom inneren Wert" ihrer Liebes- und Partnerschaftsvorstellung zu überzeugen, wurde bisher nicht erzielt.[47] Meist wird jedoch die von Neuhaus-Koch betonte, für Minna positive "Umorientierung" von Tellheims Vorstellungen abgelehnt, wird Minnas "Aufklärungs- und Erziehungsversuch" als gescheitert angesehen.[48] Doch mit diesem Scheitern ergibt sich, wie Boa gezeigt hat, nahezu notwendig die Infragestellung des vorgespielten "happy ending"[49] und damit des Sieges "der Komödie" überhaupt.[50] Dabei betritt die Diskussion der Kritiker allerdings schon

---

[47]Neuhaus-Koch, 92.
[48]Schröder, *Minna* , 60. Siehe auch Neuhaus-Koch, 92 und Sturgess, 158.
[49]Boa, 24.
[50]Steinmetz, Lessings *Minna* , 152.

im Ansatzpunkt, nämlich mit der Deutung von Minnas eigentlichem Vorhaben, einen falschen Weg. Der Grund von Minnas Intrigenspiel ist die "Lektion", die sie Tellheim erteilen will, weil ihr seine Selbstverblendung, besonders aber sein männlicher Stolz, nach dem er als einziger zu wissen glaubt, was sich ziemt, und mit dem er sich über sie und seine Freunde erhebt, zu weit geht. Und tatsächlich greift Minna erst, als Tellheim sie "diesen [Stolz] zu stark merken läßt" (S. 662), zum Rollenspiel. Am Ende erreicht sie dann auch genau das, worauf ihr Spiel ursprünglich ausgerichtet war: sie erteilt Tellheim eine gehörige Lektion, die für ihn insofern "grausam" ist - um Franziskas Ausdruck zu gebrauchen -, als er über die Bloßstellung seines männlich-tugendhaften Stolzes und übertriebenen Ehrgefühls hinaus seine Autorität als Mann auf die Probe gestellt sieht. Es handelt sich hierbei nicht um das Problem von Tellheims Umdenken als einem radikalen Wandel seiner Einstellung zur Partnerschaft. Wittkowski weist auf die Wiederbelebung einer Art von "'Hausvater'-Ehrgeiz" hin, die Minna heraufbeschwöre und die sich in Tellheims Schutzfunktion, in der er sich so gefällt und die er bis zur Ankunft des Oheims ausspielt, bestätigt.[51] Und mit großer Wahrscheinlichkeit steht Minna wirklich fortan "in der doppelten Hut" des Oheims und ihres Tellheims.[52]

Keinesfalls jedoch darf Minna hier als Frau mit gebrochenem Willen und gescheitertem Emanzipationsversuch gesehen werden, zumal sie sicherlich eines zeigen kann: daß Tellheim nicht mit ihr umspringen kann, wie er will, und daß sie nicht auf seinen Befehlston warten wird, bevor sie handelt. Daran nämlich läßt sie Tellheim durchaus nicht im Zweifel: "Dieses zur Probe, mein lieber Gemahl, daß Sie mir nie einen Streich spielen sollen, ohne daß ich Ihnen nicht gleich darauf wieder einen spiele. - Denken Sie, daß Sie mich nicht auch gequälet hatten?" (S. 701). Tellheim kann von ihrem Geschlecht denken, was er will. Was Minna aber nicht erlaubt und mit Bestimmtheit niemals gestatten wird, ist, daß Tellheim

---

[51] Wittkowski, 54.
[52] Neumann, 60.

sich über sie hinwegsetzt. Erst hier kommt die Betonung im ersten Teil der Untersuchung von Minnas außergewöhnlicher Individualität voll zum Ausdruck. Minna, die im ganzen Stück kaum anders dargestellt wird als eine vernunftsorientierte, in allen Lebensbereichen selbständige und selbstbewußte Persönlichkeit, wird man sich kaum als Hausmutter vorstellen können. Aber das will selbst Tellheim nicht, reizt ihn doch "dann und wann ein kleiner Mutwille; hier und da ein wenig Eigensinn" (S. 695). Selbst wenn es Minna nicht gelingen sollte, Tellheim von ihrem Eheideal zu überzeugen, so hat sie ja in ihrer Ehe Zeit genug, ihn zu schulen. Dieses Argument beruht natürlich auf der Spekulation eines Autoritätskonfliktes, auf dessen Weiterführung bereits Minnas ganze Persönlichkeit schließen läßt. Doch bringt diese hypothetische Aussage die Diskussion auf das hier dargestellte Familienbild zurück. Dieses nämlich ragt eindeutig unter allem bisher gezeigten hervor, wobei zwei wesentliche Züge festgehalten werden müssen. Was Minna erstens fördert und in der Kommunikation mit Tellheim durchaus erreicht, ist, ihre eigene Mündigkeit durchzusetzen. Sie erlaubt es Tellheim nicht, sich verbal oder aktiv über sie zu erheben und seinen Tugendanspruch vor den ihren zu stellen. Hier kann Minna zweitens doch mit ihrem Intrigenspiel eindeutig zeigen, daß sie auch als Frau bereit und fähig ist, ihre Lage richtig einzuschätzen, vernünftig zu denken und zu handeln und ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen. Zweifellos darf darüber hinaus die soziale Stellung Minnas, die ihre intellektuelle und finanzielle Unabhängigkeit überhaupt erst ermöglicht, nicht in Vergessenheit geraten. Denn ein Verlust ihres Spieles, das ja anders hätte ausgehen können, würde ihr zwar den Mann rauben, doch nicht ihre Existenz bedrohen.

V. Miß Sara Sampson

A. Einführung

Ebenso wie die frühen Komödien blieb auch Lessings erstes bürgerliches Trauerspiel *Miß Sara Sampson* [1] aus dem Jahre 1755 in der Forschung lange nur kaum beachtet, obgleich man von der Gattungstypologie und -geschichte in dem Drama einen Wendepunkt und Meilenstein zu erkennen glaubte.[2] Dramaturgisches Versagen, wie das Warten Sir Williams mit der Vergebung und die Verzögerung der Zusammenkunft von Vater und Tochter, wurde dem Stück seit der Entstehung nachgesagt, und selbst für Barner bleibt noch in der Neuauflage seines Arbeitsbuches der "Einwand bestehen, daß Saras Tod nicht einleuchtend motiviert ist."[3] Trotz dieser nun weitgehend zurückgewiesenen Einwände und einiger Neudeutungen spielt das Drama *Miss Sara Sampson* auch in der Familiendiskussion eine entscheidende Rolle, da alle in dem Trauerspiel angesprochenen Problemkreise mit dem Themenbereich Ehe und Familie in direkter Verbindung stehen. Darüber hinaus zeigt das Drama in meisterhafter Weise nicht nur das Innenleben der Protagonistin Sara, sondern auch die Gefühlswelt ihres Vaters. Dabei darf an dieser Stelle vorweggenommen werden, daß auch die Familie der Sampsons nicht als "der idyllisch-familiale Bereich" und keineswegs als "ideales geselliges Modell ohne antagonistische Widersprüche" vorgestellt wird, wie noch

---

[1] G. E. Lessing, "Miß Sara Sampson," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Hinweise und Zitate entstammen dieser Ausgabe und sind im Text mit Seitenangabe versehen.

[2] Daß man gerade "das Eigentümliche des neuen Dramentypus, die Darstellung bürgerlicher Empfindsamkeit und die daraus resultierenden dramentechnischen Neuerungen" bei diesem Stück als "Abgrenzung zur klassizistischen Tragödie" bewertet hebt besonders Barner hervor (Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 162).

[3] Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 178.

Weber glauben will,[4] sondern daß Lessing gerade in der Beziehung zwischen Sara und ihrem Vater das "Thema der zerstörten Familie" erörtert.[5] Tatsächlich ist auch die Katastrophe am Ausgang des Dramas - wie sich im folgenden herausstellen wird -, eine Folge der im Kern erkrankten Familienbeziehungen und der verkrüppelten Gefühlswelt Saras und ihres Geliebten Mellefont.

In der jüngsten Forschung haben die Arbeiten von Karin Wurst und Saße bedeutend zur Interpretation der *Miss Sara Sampson* beigetragen. Karin Wurst bricht im Rahmen ihrer These endgültig mit der noch immer fortdauernden Tradition der Charakterisierung von Sir William als dem Idealtyp des empfindsamen, aufgeklärten Vaters. In überzeugender Darstellung zeigt die Interpretin, daß die "väterliche Liebe [...] als stärkere Fessel als der väterliche Zorn" eine emotionale Form der Autoritätsausübung darstellt, die für Sara durch ihren starren, unflexiblen und idealisierten Tugendbegriff zur unüberspringbaren Hürde wird.[6] Kann Karin Wurst dabei den Tod des Mädchens anhand der Unfähigkeit Saras, die Vergebung des Vaters anzunehmen, erklären, so sieht Saße die Katastrophe darin motiviert, daß Sara zwischen dem Vater und ihrem Geliebten Mellefont zerrieben wird, weil für sie eine "Liebe ohne Ehe," die Mellefont ihr nicht zu geben fähig ist, nicht möglich sein kann.[7] Wenngleich beide hier herangezogenen Arbeiten die Analyse der Familie ins Zentrum ihrer Untersuchung stellen, übersehen sie doch die Behandlung der von Lessing kontrapunktisch eingebauten zweiten Familie im Trauerspiel, der ebenso eine bedeutende Aussagefunktion zukommt. Während demnach die Ergebnisse der Vater-Tochter-Beziehung von Sir William und Sara und die Gamophobie Mellefonts hier den

---

[4]Peter Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings "Miss Sara Sampson ,"* 2. Aufl. (Berlin: Rütten & Loening, 1976) 199.

[5]Helmut Koopmann, *Das Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche* (München: Winkler, 1979) 124.

[6]Wurst, 121.

[7]Wurst, 121 u. Saße, 153.

Ausgangspunkt darstellen sollen, wird es eine der Hauptaufgaben dieser Untersuchung sein, neben der Analyse der Sampson-Familie, besonders die Familienbeziehung und das Familienbewußtsein der Marwood, ihres Ex-Geliebten und ihrer Tochter Arabella zu analysieren und beide Familien und miteinander zu vergleichen.

Obwohl alle Figuren des Trauerspiels völlig anders als in den frühen Komödien, mit Ausnahme der *Juden* , dem niederen Adelsstand und nicht dem Bürgertum angehören, so darf auch hier nicht geschlossen werden, daß sie die Werte der adligen "Unmoral" vertiefen. Lessing stellt zumindest die Familie Sampson (ähnlich wie später die Galottis) in ein soziales Vakuum, wobei der Verzicht auf jegliche soziale Konkretisierung eine von allen genaueren gesellschaftlichen und außerfamilialen Verhältnissen abstrahierte Konfliktdarstellung ermöglicht.[8] Auch daß Sir William als Kaufmann und Mitglied des englischen Landadels, der Gentry, vorgestellt wird, bleibt für die Handlung des Dramas weitgehend belanglos.[9] Wesentlich scheint jedoch die durch den Wegfall von professionellen und materiellen Sorgen und Zwängen ermöglichte Schaffung eines "idealen Raum(es) der Innerlichkeit," welcher für die junge Sara zum Idealplatz der Pflege aller bürgerlichen Moralwerte und Familienideale wird, die sich auf die Tugend der Frau und den Ausbau der emotional-autoritären Vater-Tochter-Beziehung konzentrieren.[10] Mag diese Abgeschiedenheit von der Gesellschaft noch in der nahen Vorgeschichte Saras erfolgreich gewesen sein, so entpuppt sich das bürgerliche Idyll des zurückgezogenen Familienlebens jedoch schon zu Beginn des Trauerspieles an beiden Konzentrationspunkten als erheblich gestört: der Tochter ist die Tugend und dem Vater die Tochter verloren, wobei es zunächst scheint, daß die Störung rein von außerhalb des familiären Bereiches hervorgerufen wurde.

---

[8]Helmut Peitsch, "Private Humanität und bürgerlicher Emanzipationskampf," *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert* , Hrsg. Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe (Kronberg/Ts.: Scriptor, 1973) 184.

[9]Kaiser, *Krise der Familie* , 14.

[10]Wurst,103.

B. Die Sampsons

1. Sir William

Sir William wird von Anbeginn als leidender Mann und Vater dargestellt, dem die gegenwärtige Situation, ohne Tochter leben zu müssen, einen kaum endenden Gram und Herzeleid bedeutet: "Zerfleischt nicht das Gegenwärtige mein Herz schon genug?" (S. 11). Die Tatsache, daß Sir William die einzige Beziehung, die ihm alles bedeutet, wiederherstellen will, ja wiederherstellen muß, reduziert ihn tatsächlich, wie Jonnes feststellt, "to a pathetic, isolated figure," die sich selbst bereit findet, "vorsätzliche Laster" der Tochter zu verzeihen (S. 12).[11] Diese Bereitschaft zeigte Sir William allerdings nicht immer; wird doch im dritten Akt verdeutlicht, daß er zumindest dem Verführer mit Strenge anstatt der "Vernunft des Herzens" entgegenkam und durchaus den normativen Erwartungen des harten und strafenden Vaters nachkommen wollte.[12] Dennoch soll die in der Forschung Sir William oft zugeschriebene "Wandlung" vom autoritär strafenden und zürnenden Vater, vor dem die Tochter angstvoll davonlief, zum verständnisvollen, liebenden "Ideal des Allverzeihenden" hier nur mit Vorsicht übernommen werden.[13] Denn weder die Härte noch die unverbindliche Vergebung lassen sich aus Sir Williams Gespräch mit seinem Diener Waitwell unzweideutig ablesen. Ausdrücklich bekennt Sir William seinem alten Vertrauten, daß er nur gegen Mellefont "unerbittlich" vorgehen wollte, nicht aber gegen die Tochter, was sich zu seinem Unglück als Trugschluß herausstellte, da ein Angriff auf ihren Geliebten eine indirekte Konfrontation mit ihr als der Verführten bedeutete (S. 45). Auch Sara gibt Hinweise auf die seltene Strenge Sir Williams, der ja "n o c h der zärtliche Vater" ist, der die Tochter "ja

---

[11]Denis Jonnes, "*Solche Väter*. The Sentimental Family Paradigm in Lessing's Drama," *Lessing Yearbook* 12 (1981): 162.

[12]Kaiser, *Krise der Familie*, 17.

[13]Neumann, 23.

n o c h " immer liebt (S. 48).[14] Obgleich sie sich den strafenden Richter-Vater sehnlichst wünscht - ein viel diskutiertes Problem der Literaturforschung -, so kann sie doch selbst im Traum nur ein "freundliches Rufen" ihres Beschützers hervorbringen (S. 19). Letztens wiesen die von Sir William gezeigten, auch auf den Zuschauer affektstimulierend gerichteten, gewaltigen Emotionen und Gefühlsausbrüche eines Vaters, der sich laufend Selbstvorwürfe macht, doch eher auf einen unglaublichen und zu bezweifelnden extremen Wandel, wäre Sir William je der autoritär strafende Partriarch gewesen.

Fand dieses Problem des schon immer "milden" und emotionalen Vaters, dessen Einfluß auf die Psyche der Tochter nicht zu übersehen ist, bisher kaum Beachtung, so hat man die ebenso ambiguose, nicht bedingungslose Vergebungsbereitschaft des Vaters nahezu überbewertet. Tatsächlich täuscht die Vergebung, die der Alte so zögernd ausspricht, doch auch etwas vor, da Sir William zunächst davon redet, seine Tochter "länger nicht entbehren" zu können und von ihr "geliebt sein" zu "wollen" (S. 12). Auch Karin Wurst und hiervor Irmgard Ackermann weisen auf die durchaus spürbaren egoistischen Motive der Vergebungshandlung hin,[15] die sich nicht bloß in der Zurückhaltung des Vaters ausdrücken, sondern vor allem in der eine Bedingung einschließenden Liebesklausel: "Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und die Flucht war die Wirkung ihrer Reue" (S. 12). Sir William steckt in einem Zwiespalt der Entscheidung, wie weit er mit seiner väterlichen Gnade gehen soll. Denn auch in der späteren ersten Szene des dritten Aktes debattiert er in seinem persönlichen Rückblick, welche Art des Vorbehaltes er sich als Vater zusprechen darf. Hier bereitet er sich nämlich auf seine Reaktion vor, sollte die Tochter die emotionalen Familienbande aufgelöst haben: "und wenn sie mich nicht mehr liebt: so hoffe ich, daß ich mich endlich werde

---

[14]Sperrung C.L.

[15]Wurst, 111-12. Siehe auch Irmgard Ackermann, *Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama* (München: Fink, 1968) 36.

überwinden können, sie ihrem Schicksale zu überlassen" (S. 45). Was Sir William hier im Prinzip beschließt, ist der Vorbehalt einer sublimen "Art von Rache," die eine Verstoßung der Tochter im Auge behält.[16] Damit aber wird Sir William keineswegs zum göttlichen Boten, dem Sara am Ende entgegenfällt. Zwar kann man die Vergebung mit Bedingungen nicht als Inbegriff lasterhaften Verhaltens sehen, doch wird daraus schon ersichtlich, worauf Sara sich einlassen wird, wenn sie die ihr entgegengehaltenen Hände der Versöhnung ergreift.[17] Daß nämlich ein Verzeihen unter Bedingungen wertlos sein muß, erkennt bereits Ter-Nedden völlig richtig:

> Vergebung, die ihren Namen verdient, bedeutet nicht einfach die Kapitulation des Schwächeren, weil seelisch Abhängigen, im Kampf um seelische Selbstbehauptung. So ließe sich ja die anfängliche Bereitschaft des Vaters, der Tochter zu vergeben, weil er "sie länger nicht entbehren" könne, auch verstehen. Vergebung ist nicht der erzwungene Verzicht auf die Durchsetzung des eigenen Willens, sondern selbst Wille; nicht Niederlage in einem Kampf, sondern Alternative zum Kampf; nicht Verzicht auf Selbstbehauptung, sondern ein Akt freier Selbstüberschreitung ohne Selbstverleugnung.[18]

Dennoch darf Sir William nicht zum Monster der Verstellung und Unaufrichtigkeit reduziert werden. Immerhin ist er es, der seiner Tochter nachreist, sie aufsuchen will, um ihr zusammen mit dem Gebliebten ein Leben im Familienkreis zu ermöglichen. Und er trägt bittere Schuldgefühle und Gewissensbisse in sich und mit diesen das Bild einer liebenden, zärtlichen und empfindsamen Tochter. Das Gewissen drückt ihn ebenso wie Sara, was sich

---

[16]Ter-Nedden, 66.

[17]Peitschs Gleichsetzung egoistischen Verhaltens mit einer lasterhaften Handlung, die er der Marwood entgegenhält, ließe sich ja auch aufgrund seiner dubiosen Vorbehalte auf Sir William anwenden: der Egoismus "äußert sich in Verstellung statt Natürlichkeit, orientiert sich am Urteil der Welt statt am Gewissen und findet emotional seinen Ausdruck sowohl in Leidenschaften, die gegen den anderen Menschen gerichtet sind - wie Wollust und Rache -, als auch in der Empfindungslosigkeit, die sich dem anderen versagt, in Stolz und Standhaftigkeit" (Peitsch, 185). Doch kann man Sir William weder als empfindungslos noch als über alle Maßen stolz bezeichnen, zumal nicht vergessen werden darf, daß er seine Haltung am Schluß sehr wohl einsieht und zu berichtigen sucht.

[18]Ter-Nedden, 86.

am Schluß in einen völligen Gefühlsausbruch äußert, bei dem er letztlich seine egoistischen Vorbehalte bereut: "Soll ein Vater so eigennützig handeln? Sollen wir nur die lieben, die uns lieben?" (S. 96). Da Sir William hierbei zu Saras Laster Stellung nimmt und sich selbst ein Versagen zuschreibt, was schon im dritten Akt zum Ausdruck kommt, entlastet er die eigentliche moralische Schuld Saras auf eine andere Weise, als er dies zuvor versuchte. Denn anfangs vertritt Sir William eine Doppelmoral, die zwischen dem "Fehler eines zärtlichen Mädchens" (S. 12) und dem Vergehen des "eingewurzelte[n] Laster[s]," das allein die lange "Entfernung von der Tugend" bewirken kann, unterscheidet (S. 45). Was sich Sir William demnach einzureden versucht, ist, daß es ihm wohl leichter fällt, über einen Fehler als über ein schweres Vergehen hinwegzusehen, aber gleichzeitig auch, daß seine eigene Schuld weniger schwerwiegt als er vor seinem Bedienten zugesteht.

2. Sara

Auch Sara ist sich ihrer Schuld bewußt. Die Sir William so drückenden Gewissensbisse werden in der Tat, wie Waitwell in der Eingangsszene vorwegnimmt (I/1), sowohl von ihr als auch von ihrem Geliebten reflektiert. Nicht zu Unrecht bezeichnet Schmitt-Sasse den ersten Aufzug als "Akt des schlechten Gewissens."[19] Mellefont verbringt eine Nacht nach der anderen "auf der Folter," weil er sich vorwirft, eine "Unschuld in ein unabsehliches Unglück gestürzt" zu haben (S. 14-15). Sara hat Alpträume, die aus Gewissensbissen ihrem irdischen sowie ihrem himmlischen Vater gegenüber herrühren, weil sie den einen verlassen und gegen die Gesetze des anderen verstoßen hat und somit befürchten muß, selbst ihren eigenen Seelenfrieden zu "verscherzen" (S. 20). Wie gestört Saras Beziehung zu ihrem Vater wahrhaftig ist und welche Kluft beide voneinander trennt, zeigt sich in der so oft zitierten dritten Szene des dritten Aktes. Weil nun Sara in keiner anderen Szene ihr Vaterbild so deutlich artikuliert wie im Gespräch mit Waitwell, muß auch hier

---

[19]Joachim Schmitt-Sasse, *Das Opfer der Tugend* (Bonn: Bouvier, 1983) 135.

die Weigerung Saras, den Brief des Vaters anzunehmen, genauer betrachtet werden. Sara vollführt nämlich durchaus mehr als eine Art "moralischen Schauturnens," wie es seit Frickes Prägung dieser Szene immer wieder zu lesen ist.[20] Saras erster Gedanke beim Anblick des alten Bedienten ist die Annahme, ihren Vater getötet zu haben. Die Tatsache, seine Autorität mißachtet, ihre eigenen Wünsche vorangestellt, ihn allein gelassen und ihre Tugend "so leicht" aufgegeben zu haben (S. 48), veranlaßt sie zu dieser Befürchtung. Sie hat die väterlichen Tugendwerte und die göttlichen Gebote so verinnerlicht, daß ihr allein der Gedanke, dem Vater schuldig unter die Augen zu treten, ohne gleichzeitig vom Geliebten, dem Laster, ablassen zu können, unerträglich scheint. So sehr sie sich über sein Wohlbefinden beruhigt, so aufgebracht macht sie die Nachricht, daß der Vater noch immer der sie zärtlich liebende ist, der es bedauert, die auch von Waitwell durchaus als legitim hingestellten "Rechte der väterlichen Gewalt" gebraucht zu haben (S. 49).[21] Doch eben hiervon will Sara nichts hören. Ertrüge sie wohl den strafenden Vater, so könnte sie dem zärtlich-vergebenden nicht begegnen. Allzu oft wird hierzu betont, Sara könne aus ihrem Schuldgefühl heraus die Vergebung des Vaters nicht annehmen, weil sie einerseits glaube, ihn dadurch "mit ständigem Leid" zu erfüllen,[22] da sie erst "einer Korrektur ihres autoritären Vaterbildes" bedürfe,[23] in welchem sie den "Nacheiferer des alttestamentarischen Rachegottes" erblicke,[24] oder weil sie andererseits nichts zu geben und nur zu nehmen hätte und eine Aufgabe ihrer eigenen Interessen unmöglich sei.[25] Durzak verweist folglich

---

[20]Gerhard Fricke, "Bemerkungen zu Lessings *Freigeist* und *Miß Sara Sampson*," *Festschrift Josef Quint*, Hrsg. Hugo Moser, Rudolf Schützeichel u. Karl Stackmann (Bonn: Semmel, 1964) 117. Vgl. auch Rolf-Peter Janz, "'Sie ist die Schande ihres Geschlechts.' Die Figur der femme fatale bei Lessing," *JbdtSchillerges* 23 (1979): 208.

[21]Sørensen, 79.

[22]Weber, "Lessings *Minna*," 42.

[23]Neuhaus-Koch, 53.

[24]Weber, "Lessings *Minna*," 43.

[25]Flavell, 77.

auf Saras "Mangel an konkreter Sühne," und Barner will in Saras Verhalten hauptsächlich den Bezugsverlust "zur realen Situation, in der sie sich befindet," sehen.[26]

Dabei gehen die hier aufgeführten Deutungen, obwohl sie die Gründe für Saras so starre Verweigerung zum Teil völlig richtig anführen, an dem tatsächlichen Vaterbild des Mädchens vorbei. Wohl gibt Sara in dieser von manchen Interpreten so "langatmig empfundenen Szene"[27] ihre Schuldgefühle preis und darüber hinaus zu erkennen, daß sie flüchten mußte und daß sie ihren Geliebten, dem sie aufrichtig zugetan ist, nicht aufgeben kann, doch vor allem gibt Sara zu verstehen, warum sie an die totale, unbedingte Vergebung ihres Vaters nicht glauben kann. Wenn Sara sich mit einer beinahe wortgetreuen Wiedergabe der Worte von Sir William in der Eröffnungsszene auf den erwünschten "zürnenden" Vater bezieht, so denkt sie mit Sicherheit nicht an den Vater, den sie kennt.[28] Denn dieser scheint nach den von Anfang an gezeigten, empfindsamen Zügen zu der sich von Sara gewünschten Strenge offensichtlich gar nicht fähig. So entspringt Saras Problem, den Brief des Vaters verweigern zu müssen, weniger aus ihrem Schuldgefühl und der Inkongruenz des Gebens und Nehmens und noch weniger aus der Unfähigkeit, die Realität oder den Charakter des Vaters richtig zu beurteilen, als vielmehr aus der genauen Kenntnis von Sir William und ihrer Fähigkeit, ihn richtig einzuschätzen. Warum auch sollte Sara, wenn sie an die totale Vergebung glauben könnte, die ihr ja die "völlige Freiheit" über ihr "Herz" und ihre "Hand" zugesteht (S. 49), befürchten, etwas geben zu müssen, wo doch der Vater freiwillig gerade hierauf verzichtet und ihr das schenkt, was sie weder aufgeben kann noch

---

[26]Manfred Durzak, "Äußere und innere Handlung in *Miß Sara Sampson*," *DVjS* 44 (1970): 55. Siehe ebenso Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 173.

[27]Jacobs, 345.

[28]Das Gegenteil behauptet Ter-Nedden mit Nachdruck: "Sara bezieht sich - natürlicherweise - auf den 'zürnenden' Vater, der sie durch seine 'Unerbittlichkeit' und 'zu späte Strenge' (III/1) zur Flucht gezwungen hatte" (Ter-Nedden, 83). Sara wünscht sich zwar den strengen, strafenden Vater in Sir William, doch nur darum, weil dieser hierzu gar nicht fähig ist. Wie schon zuvor hingewiesen wurde, hat Sara tatsächlich nur das Bild des empfindsamen Vaters vor Augen, wenn sie an Sir William denkt.

will? Wie es sich deutlich in ihrer langen Erklärung vor Waitwell herausstellt, scheint es Sara die größten Schwierigkeiten zu bereiten, daß ihr Vater "alles vergessen" will:

> WAITWELL.
> Ach! Miß, Sie werden sich diesen Vorwurf noch weniger machen dürfen, wenn Sie jetzt seine Liebe wieder ergreifen, die ja alles vergessen will.
> SARA.
> Du irrst dich, Waitwell. Sein sehnliches Verlangen nach mir, verführt ihn vielleicht, zu allem ja zu sagen. Kaum aber würde dieses Verlangen ein wenig beruhiget sein, so würde er sich, seiner Schwäche wegen, vor sich selbst schämen. Ein finsterer Unwille würde sich seiner bemeistern, und er würde mich nie ansehen können, ohne mich h e i m l i c h anzuklagen, wie viel ich ihm abzutrotzen mich unterstanden habe. Ja, wenn es in meinem Vermögen stünde, ihm bei der äußersten Gewalt, die er sich meinetwegen a n t u t, das Bitterste zu ersparen; wenn in dem Augenblicke, da er mir alles erlauben wollte, ich ihm alles aufopfern könnte: so wäre es ganz etwas anders. Ich wollte den Brief mit Vergnügen von deinen Händen nehmen, die Stärke der väterlichen Liebe darin bewundern, und ohne sie zu mißbrauchen, mich als eine reuende und gehorsame Tochter zu seinen Füßen werfen. Aber kann ich das? Ich würde es tun müssen, was er mir erlaubte, ohne mich daran zu kehren, wie teuer ihm diese Erlaubnis zu stehen komme. Und wenn ich dann am vergnügtesten darüber sein wollte, würde es mir plötzlich einfallen, daß er mein Vergnügen ä u ß e r l i c h nur zu teilen scheine, und in sich selbst vielleicht seufze; kurz, daß er mich mit E n t s a g u n g seiner eignen Glückseligkeit glücklich gemacht habe - Und es auf diese Art zu sein wünschen, trauest du mir das wohl zu, Waitwell? (S. 50)[29]

Zweifellos sieht sich Sara hier von der aufopfernden Liebe des Vaters, der die Tochter nur "mit Entsagung seiner eignen Glückseligkeit" beschenken kann, erdrückt. Was Sara verlangt und braucht, ist tatsächlich entweder die strafende väterliche Hand, durch die sie, zur Unterwerfung gezwungen, sühnen könnte, oder die totale, bedingungslose Vergebung, die Sir William ja, wie oben aufgeführt, noch gar nicht zu gewähren bereit ist. Denn eben das von Sara genau erkannte und vorweggenommene sehnliche "Verlangen" des Vaters nach seinem Kinde ist und bleibt das Hauptmotiv des Wiedergutmachungsversuches ihres Vaters. Nicht die Rache oder den Zorn, nicht externe Verhaltensmaßregeln oder Zwangsandrohungen fürchtet Sara - gegen diese wüßte sie sich wohl zu wehren -, sondern die sie geißelnde, zurückhaltende und das Selbstopfer

[29]Sperrungen C.L.

betonende Liebe, die mit unausgesprochenen Vorhaltungen und "heimlichen" Anklagen ihre eigenen Vergehen immer wieder auftischen und ihre Schuldgefühle aufs neue hervorrufen würde. Diesen "emotionalen Zwang des Liebesgebots," dem sie sich als Tochter weder entziehen kann noch darf, glaubt Sara nicht verkraften zu können, da sie in ihrer Liebe zum sich opfernden Vater dieser Art der Pein machtlos gegenübersteht.[30] Und erst als Waitwell Sara nicht von dem Opfer Sir Williams berichtet, sondern von der himmlischen "Wollust" des Vergebens (S. 53), die keinen Platz für versteckte Vorwürfe hat und dem Verzeihenden das Vergnügen des Vergebenen auch "innerlich" zu teilen ermöglicht, gibt Sara ihre starre Haltung auf und erklärt sich bereit, den doch so ersehnten Brief des Vaters zu lesen.

C. Sara und Mellefont

1. Saras Wünsche

Zeigt die Szene mit Waitwell deutlich, daß Sara sehr wohl ihren Vater und dessen Liebe kennt und keineswegs etwa den zürnenden Vater vor dessen "Wandlung" im Auge hat, so bestätigen Saras heimliche Zweifel an der Aufrichtigkeit ihres Geliebten, daß sie auch diesen weit besser einzuschätzen weiß als sie selbst objektiv glauben will. In ihren Forderungen, die Sara an Mellefont schon im ersten Akt zu stellen weiß, gibt sie ihr Ehe- und Familienideal preis, welches von entscheidender Bedeutung für die Interpretation des Trauerspieles ist und genauer betrachtet zu werden verlangt.

Seit nun schon acht Wochen versucht Sara, den Geliebten, um dessentwillen sie das Elternhaus verließ, zur Heirat zu bewegen, und immer wieder findet Mellefont Gründe, die Verbindung hinauszuzögern. Daß Sara Zweifel an dem Gelingen ihres Vorhabens hegt

---

[30] Wurst vertritt die These, daß die väterliche Autorität nicht durch Zwänge und Gewalt, sondern durch den emotionalen Druck des christlichen Liebesgebots ausgeführt wird. Vgl. Wurst, 114.

und hegen muß, ist ganz offensichtlich, zumal sie diese bewußt zu unterdrücken sucht: "O Mellefont, Mellefont! wenn ich mir es nicht zum unverbrüchlichsten Gesetze gemacht hätte, niemals an der Aufrichtigkeit Ihrer Liebe zu zweifeln, so würde mir dieser Umstand -- Doch schon zu viel; es möchte scheinen, als hätte ich eben itzt daran gezweifelt" (S. 23). Mit allen Mitteln hält Sara an der Liebe zu Mellefont und dem Glauben an ihn fest, kann ihre Beziehung doch allein die Aufopferung ihrer Tugend und die Flucht vor dem Vater noch rechtfertigen.[31] In ihrer inneren Einsamkeit bleibt diese Liebe die "letzte einzige Versüßung" ihres Daseins (S. 18). Dennoch ist sich Sara nicht bereit, die Beziehung zu Mellefont lange aufrechtzuhalten, wenn sie nicht die "Einwilligung des Himmels," die ihr mehr als alles bedeutet, erhalten kann (S. 18). Ob Sara bereits zu Beginn des Stückes befürchtet, Mellefont an Marwood oder irgendeine andere Frau zu verlieren, wie es aus Ter-Neddens Deutung hervorgeht,[32] soll hier bezweifelt werden, zumal es Sara im wesentlichen um die Erfüllung der christlichen Forderungen hinsichtlich ihrer Verbindung geht, nicht aber um den Versuch, den Geliebten durch eine Heirat an sich zu ketten. Denn Sara scheint ihrerseits bei einer Eheschließung durchaus zu Kompromissen bereit zu sein, da sie durch die Geheimhaltung ihrer Verbindung auf die öffentliche Stellung als Ehefrau von Mellefont verzichten will, wenn sie nur "die Beruhigung" ihres Gewissens aus der kirchlichen Bindung ziehen kann. Wozu sich Sara allerdings nicht entschließen will, ist, auf den Vorschlag des Geliebten einzugehen, die Verbindung nicht im heimatlichen England, sondern im fremden Frankreich vollziehen zu lassen. Entschieden und völlig entrüstet weist sie Mellefont zurück, wobei sie ihn "Barbar" zu nennen und seinen Vorschlag als "nichtigen" Vorwand abzuwerten wagt (S. 22-23). Beate Sturgess darf mit Recht einen "kämpferische[n] Zug" in Saras Verhalten erkennen, doch hilft auch dieser bei Mellefont kaum weiter.[33]

---

[31]Saße, 154.
[32]Ter-Nedden, 60.
[33]Stugess, 147.

Und nur vorübergehend scheinen die Zweifel des Mädchens beschwichtigt zu sein. Denn obwohl dem gemeinsamen Familienglück nichts im Wege zu stehen scheint, bleibt die Konversation zwischen Sara und Mellefont, die nun von der Bereitschaft Sir Williams zu vergeben wissen, von dunklen "Ahnungen" überschattet (S. 62). Sara träumt von ihrem Ideal der Familiengemeinschaft, zusammen mit Mellefont in stiller Zurückgezogenheit auf dem väterlichen Landgut zu leben. Mellefont jedoch hält sich zurück, in Sir William den kaum gekannten Vater zu erblicken: "Nun ja, Miß, unser gütiger, unser bester Vater! - Ich mußte sehr jung aufhören, diesen süßen Namen zu nennen; sehr jung mußte ich den eben so süßen Namen, Mutter, verlernen" (S. 63). Ganz offensichtlich kennt Mellefont, durch den frühen Verlust seiner Eltern, nicht die familiale Geborgenheit, von der ihm Sara vorträumt. Doch auch Sara kann über den Verlust eines Elternteils berichten: "Sie haben ihn verlernt, und mir - mir ward es so gut nicht, ihn nur einmal sprechen zu können. Mein Leben war ihr Tod. - Gott! ich ward eine Muttermörderin wider mein Verschulden" (S. 63). Anders als Mellefont trägt Sara aber Schuldgefühle mit sich herum, denen sie nicht Herr werden kann. Kommt sie aufgrund der väterlichen Liebe über den Tod der Mutter hinweg, so wird hier ersichtlich, daß Saras Gewissen trotz der ihr zugesagten Vergebung von Sir William noch immer unverändert schwer belastet bleibt: "Und wie viel fehlte [...] so wäre ich auch eine Vatermörderin geworden!" (S. 63). Dabei hegt sie selbst die größte Hoffnung auf das nahe Familienglück nie ohne eine innere Unruhe, nie ohne das "rebellische Etwas," das ihren Glauben an die Zukunft zunichte macht (S. 64). Unverändert hält sie allein ihr an Perfektion grenzendes Bild des Vaters wach, von dessen Unfehlbarkeit sie überzeugt ist. Mit diesem Bild deutet Sara die Vorsehung, die sie vor einer sie mit Liebe tyrannisierenden Mutter bewahrt und den Verlust durch einen zärtlichen Vater kompensiert hätte: "Warum wünsche ich mir denn also das, was mir das weisere Schicksal nur aus Güte versagte? Seine Fügungen sind immer die besten. Lassen Sie uns nur das recht brauchen, was es uns schenkt: einen

Vater, der mich noch nie nach einer Mutter seufzen lassen; einen Vater, der auch Sie ungenossene Eltern will vergessen lehren" (S. 64).

2. Mellefonts Familienbild

Daß Mellefont andere Vorstellungen von Ehe und Familie hat und daß Saras Befürchtungen und Zweifel völlig berechtigt sind, zeigt der sich dem Gespräch mit Sara anschließende Monolog des Verführers im vierten Akt. Die von Sara erträumte und von ihr als einzig möglich erkannte und als allein glückbringend dargestellte Ehe- und Familienwelt nämlich bedeutet Mellefont mehr als ein Grauen, dem er sich mit allen Mitteln zu entziehen sucht. Dabei fehlt es ihm weniger an Liebe zu Sara als vielmehr an Selbstvertrauen, die "Gefangenschaft" der Ehe zu überstehen: "Freilich bin ich schon ihr Gefangener. [...] Warum muß ich eingeschmiedet werden, und auch so gar den elenden Schatten der Freiheit entbehren?" (S. 65). Mellefonts innerer Zwiespalt besteht darin, daß er einerseits alle Vorzüge und Freiheiten einer Liebesbeziehung und subjektivistisch-liberalen Lebensweise genießen will, wobei er Sara in der Tat schamlos ausnutzt, andererseits aber sich von Sara und ihrem Vater und dem gesamten von ihnen vertretenen bürgerlichen Moralkodex darin unter Druck gesetzt sieht, daß ihm Sara gänzlich zu entschlüpfen droht. Verschärft wird der Konflikt Mellefonts durch die Furcht, seine Liebe zu Sara auf Dauer aufrecht erhalten zu können und nach der Heirat auch die "andre Hälfte" von den Seligkeiten ihrer Beziehung zu verlieren. Saße meint hierzu:

> Wenn also Mellefont die Ehe zu vermeiden trachtet, ist das folglich nicht primär Ausdruck eines Charakterfehlers, sondern Reflex des paradoxen Signums einer bürgerlichen Ehevorstellung, die die individuelle Liebesbeziehung zur Grundlage einer institutionellen Ordnung macht und damit ihres individuellen Charakters entkleidet, diesen aber zugleich als konstitutiv für die Ehe bestimmt.[34]

---

[34]Saße, 167.

Dennoch ist die Gamophobie Mellefonts mehr als die innere Abneigung gegen jegliche bürgerliche Konvention. Mellefont lehnt nämlich nicht nur alles ab, was mit einer Institutionalisierung seiner Verbindung zu Sara zusammenhängt,[35] sondern er entzieht sich auch allem, was mit den mit Ehe und Familie verbundenen Fürsorgepflichten zu tun hat. Was Mellefont zeigt, ist eine grobe Verständnislosigkeit für die Bedürfnisse seiner Geliebten und ein fast grenzenloser Mangel an Verantwortungsbewußtsein gegenüber einem Mädchen, das ihr Schicksal vertrauensvoll in seine Hände gelegt hat. Schließlich liegt es an ihm, die entführte Sara nach bestem Vermögen zu umsorgen und als Ehemann die Schutzfunktion ihres Vaters zu übernehmen.

Diese wahrhaft "unbürgerliche" Einstellung wird ebenso von Mellefonts "unbürgerlicher" Haltung, die er auch in dem Gespräch mit Norton darlegt, bestätigt. Setzt sich Mellefont in arroganter Weise über das Denken des "Pöbels" hinweg, so wehrt sich Norton entschlossen mit dem Vorwurf der selbstbetrügerischen Haltung, die der Libertin einnehme:

> MELLEFONT. Nur der Pöbel wird gleich außer sich gebracht, wenn ihn das Glück einmal anlächelt.
> NORTON. Vielleicht, weil der Pöbel noch sein Gefühl hat, das bei Vornehmern durch tausend unnatürliche Vorstellungen verderbt und geschwächt wird. Allein in Ihrem Gesichte ist noch etwas anders als Mäßigung zu lesen. Kaltsinn, Unentschlossenheit, Widerwille --" (S. 67).

Zweifelsohne will Norton hiermit sagen, daß Mellefont die von Sir William so gefürchtete und von der Marwood par excellence vorgeführte Kunst der "Verstellung" selbst meisterhaft beherrscht. Zweifellos nämlich zeichnet sich Mellefonts Verhalten durch Unaufrichtigkeit aus. Gerade Sara führt er von Anfang an mit seinen falschen Versicherungen und nicht ernst gemeinten Versprechungen an der Nase herum, und wenn er schon aus Angst vor der augenblicklich so geliebten und gegenwärtig so unglücklichen und bedrückten Sara nach

---

[35]Wolfram Mauser, "Lessings *Miss Sara Sampson*," *Lessing Yearbook* 7 (1975): 20.

der alten "Standhaftigkeit", mit der er "ein schönes Auge konnte weinen sehen" sowie nach der "Gabe der Verstellung" schreit, die ihn früher "sein und sagen" ließ, was immer ihm zu seinen Gunsten nötig schien (S. 16), so erfassen die Worte des Bedienten den Kernpunkt vom Charakter seines Herrn.

E. Die verlassene Familie

1. Die Marwood

Die von Norton in Mellefonts Gesichtszügen abgelesenen Gefühle - im Gegensatz zu den empfindsamen Regungen im Gesicht von Sir William - treten vor allem auch im Handeln gegenüber seiner bereits gegründeten, aber im Stich gelassenen Familie zu Tage. Denn Mellefont und seine "alte Geliebte," wie Lessing die Marwood im Personenverzeichnis nennt, haben zusammen ein Kind, Arabella, und sind damit neben den Strängen einer gemeinsamen Vergangenheit auch durch "Bande der Natur" verbunden. Beide müssen daher bei ihrer Charakterisierung ebenso als Familienmitglieder, oder besser als Vater und als Mutter und ehemalige Geliebte angesehen werden. Dabei ergibt sich ein Familienbild, das sich zum einen zwar geradezu kontrapunktisch zu dem der Sampsons betrachten läßt, zum anderen jedoch auch eine Spiegelung der von Sara und ihrem Vater vertretenen Wertvorstellungen veranschaulicht.[36] Bislang wurde bis auf wenige Stimmen die Gestalt der ehemaligen Geliebten gerade in ihrer ethisch-moralischen Haltung als Kontrastfigur Saras gesehen. Noch Ter-Nedden erkennt zwischen den Frauen einen "abgrundtiefe[n] Gegensatz" - in den Worten Mellefonts - zwischen der "Besten ihres Geschlechts" (S. 68) und der "Schande ihres Geschlechts" (S. 39).[37] Tatsächlich werden Sara und Marwood

[36]Die "zweite Familie" in dem Trauerspiel *Miß Sara Sampson* erwähnt auch Pikulik, die er zwar als "Gegenstück der Familie der Sampsons" erkennt, doch besonders in Mellefont zeitweise auch den "liebenden Vater" sieht; eine Vorstellung, die hier nur mit äußerstem Vorbehalt vertreten werden soll (Pikulik, 15).

[37]Ter-Nedden, 48. Auch Sørensen sieht in der verlassenen Geliebten nur die "skrupellose Marwood", die dem Bereich "einer bedrohlichen, familienfeindlichen

anfangs als totale Gegenbilder porträtiert. Denn der empfindsam-zärtlichen, mit Schuldgefühlen und Gewissensbissen gepeinigten Verführten des ersten Aktes wird die seit Jahren um ein Verhältnis kämpfende, auf alle Werte und Konventionen verzichtende uneheliche Mutter im zweiten Aufzug gegenübergestellt, wobei die Marwood sicherlich im Vergleich mit der um ihren Seelenfrieden ringenden, tugendbewußten Sara "Züge einer Kokotte" trägt.[38] Die Marwood wird jedoch, wie auch Mellefont, von mehreren Seiten charakterisiert, von denen das auch von Sara gefaßte, klischeenhafte Bild der "bösen Marwood" nur aus Mellefonts Perspektive herzurühren scheint.

Dieses Bild der Buhlerin und Schande ihres Geschlechts hält einer genaueren Untersuchung kaum Stand. Mellefont scheint ihr verfallen zu sein und ihren Einfluß zu fürchten: "Es wird ihr einen Blick kosten, und Sie liegen wieder zu ihren Füßen" (S. 25). Daß er die einst Geliebte vor Sara und vor sich selbst erniedrigen wird, ja erniedrigen muß, wenn er von ihr loskommen und Sara gewinnen will, bleibt auch der Marwood - wie diese Sara bekennt - nicht verborgen: "Ist es Ihnen denn nie beigefallen, daß Mellefont in seiner eigenen Sache nichts anders, als ein sehr ungültiger Zeuge sein könne?" (S. 77). Von ihrem ersten Auftreten an erscheint Marwood als eine verlassene, gegen ihren Willen verstoßene Frau, die den Geliebten und den Vater ihrer Tochter beansprucht. Aufgrund ihrer Erfahrungen, ihres Lebensstils und ihrer stürmisch-wechselhaften Beziehung zu Mellefont besitzt die Marwood eine Reife, die der noch unschuldig und weltvertrauend denkenden Sara weit voraus ist. Anders als Sara weiß die Marwood um die Situation, in der sie sich

---

Umwelt" angehört und aus diesem in den "empfindsamen Schutzbereich der Sampson-Familie" eindringt (Sørensen, 80). Während die lockere, ständig von der völligen Auflösung bedrohten Familie Mellefonts tatsächlich wenig Chancen hat, so verkennt Sørensen dennoch, daß nicht allein Mellefonts Familie, sondern auch Sir Sampsons Familie von innen heraus Ansatzpunkte der Zerstörung trägt, und vor allem daß es Marwood ist, die verzweifelt versucht, eine Familie mit Mellefont zu gründen, d. h. ein gemeinsames Leben mit Geliebtem und Tochter zu führen und dabei eigentlich nur an Mellefont scheitert.

[38]Durzak, *Äußere und innere Handlung*, 53.

befindet, das geschädigte gesellschaftliche Ansehen, das ihr anhaftet, sowie die Eigenschuld im Verlauf ihres Schicksals völlig richtig zu beurteilen, und sie weiß vor allem das Wesen des Mannes, den sie liebt, genauestens einzuschätzen. Dabei wäre es falsch zu denken, Marwood zeige keine Reue über ihre vielleicht zu rasche Hingabe vor zehn Jahren; schließlich wirft sie sich vor, ihr Schicksal damals nicht besser vorauszusehen vermocht zu haben: "Warum habe ich sie ihm erzeigt, diese unseligen Gefälligkeiten? Hätte ich es nicht voraus sehen sollen, daß sie ihren Wert nicht immer bei ihm behalten könnten?" (S. 27). Schon im Gespräch mit Hanna zeigt sich in Andeutungen, was erst später in der Gegenüberstellung mit Sara völlig klar wird: Nicht ihr lasterhafter, von Grund auf böser Charakter prägt die Marwood, sondern eine traurige Verflechtung von Geschehnissen, in deren Zentrum ihre Hingabe an Mellefont und dessen schamlose Ausbeutung ihrer Liebe steht; dies machte aus der einstmals angesehenen und makellos in der Gesellschaft stehenden jungen Witwe eine hinter dem Geliebten herlaufende, alle Beleidigungen und Erniedrigungen hinnehmende, alternde Kokotte, die für sich und ihre Tochter, wenn nicht mehr um die Liebe, so doch um den Schutz und die Anerkennung des Mannes und Vaters kämpft.[39]

Als die Marwood im Gasthof eintrifft, gibt es für sie allein den Weg nach vorn. Tatsächlich ist es in den folgenden Szenen des zweiten Aktes zunächst nicht die Marwood, die rast und wütet und Bosheiten verstreut, sondern Mellefont, der sie aus seinem Leben stößt und die ehemals Geliebte schwer beleidigt. In seiner Phantasie malt er sich aus, daß die Marwood es allein auf sein "Verderben" abgesehen habe, und spricht ihr daher jegliche edle Denkungsart von vornherein ab (S. 32). Dabei scheut er sich nicht, ihr zu erklären, daß er an ihrer Seite selbst nur zum "Abscheu der ganzen Natur" werden könne (S. 33). Doch auch diese Demütigung schluckt die Marwood, und da sie allein seinen Abschied verhindern will,

---

[39]Vgl. Dürzak, *Äußere und innere Handlung*, 53. Siehe auch Sturgess, 111.

versucht sie sein Mitleid zu erwecken: "Sie müssen mich verlassen? Und was wollen Sie denn, das aus mir werde?" (S. 33). Nachdem aber selbst die herzliche Fürbitte der Tochter Arabella (II/4) zwecklos bleibt, wobei Mellefont selbst vor den Augen des Kindes den Beleidigungen und Demütigungen kein Ende bereitet - sie die "gefährliche Marwood" und "barbarische Marwood" tituliert (S. 35) und sie endlich gar als "Schande ihres Geschlechts" hinstellt (S. 39) -, fängt die Beleidigte, nicht ohne die Tochter wegzuschicken, zu rasen an. Wenn sie nun aber im vielzitierten siebten Auftritt zur rasenden, auf die Tochter wütenden Medea wird, handelt die zum Äußersten Getriebene, wie Beate Sturgess richtig deutet, "mehr im Banne ihrer Lage, als eine Furie."[40] Und wenn sie später aufschreit: "Ich bin nun nicht mehr Marwood; ich bin eine nichtswürdige Verstoßene, die durch kleine Kunstgriffe die Schande von sich abzuwehren sucht; ein getretner Wurm, der sich krümmet und dem, der ihn getreten hat, wenigstens die Ferse gern verwunden möchte" (S. 72), so zeigt sie nur, wie tief die Wunden des schamlosen Verrats von Mellefont tatsächlich sind.

Keineswegs sind die Gefühle und Vorstellungen der Marwood von vornherein auf Eifersucht und Rache reduziert. Ebenso wie Sara nämlich wünscht sie sich eine familiale Lebensgemeinschaft, die auch der von ihr zweifellos geliebten Tochter ein Heim und Elternhaus bereitet.[41] Daß die Marwood dabei natürlich nicht aus ihrem Charakter, sondern aufgrund der Erfahrungen der vergangenen zehn Jahre nicht länger von der heiligen, abgeschiedenen Zweisamkeit unter den schützenden Fittichen eines empfindsamen Vaters

---

[40]Sturgess, 111.

[41]Daß Marwood Arabella wirklich mehr liebt als man zunächst glauben mag, verdeutlichen die Szenen II/8 und IV/4. Gleich nach ihrem Medeen-artigen Aufgebären bekennt Marwood ihrer Raserei "unnatürliche[] Ausschweifungen" zu, die nur die "Heftigkeit meines Schmerzes" hervorrufen konnten (S. 42). Damit wird der zuvorgehende Wutausbruch wesentlich entschärft. Auch bei der späteren Zusammenkunft mit Mellefont denkt Marwood mit Vernunft und Fürsorge an die Tochter, wenn sie Mellefont an seine Vater-Pflichten erinnert und auch die finanzielle Seite ihres Problems anspricht: "Aber ein Wort noch von Arabellen. Sie wollen mir sie nicht lassen? [...] Erlauben Sie, daß Arabella die Reichtümer, welche ich von Ihnen in Verwahrung habe, als ihr Vaterteil besitzen darf" (S. 70).

träumen kann, gibt man ihr nur ungern zu; daß sie jedoch den Wert der familialen Welt und der in ihr herrschenden Geborgenheit sehr wohl kennt, daß sie das Band zwischen Vater und Tochter versteht, daß sie dies nicht vielleicht sogar ein wenig beneidet und für ihre Tochter, die ihrerseits den Vater lieben und ehren will, wünscht, wird man ihr ebenso nicht absprechen dürfen. Denn gerade den verhängnisvollen Eingriff in die Familiensituation der Sampsons wirft sie Mellefont vor: "Allein, daß Sie einem alten Vater sein einziges Kind raubten; daß Sie einem rechtschaffnen Greise die wenigen Schritte zu seinem Grabe noch so schwer und bitter machten; daß Sie, Ihrer Lust wegen, die stärksten Banden der Natur trennten: das, Mellefont, das können Sie nicht verantworten" (S. 36): Wenn Pikulik schreibt, daß es der Marwood übel anstünde, "sich anderen gegenüber auf die Heiligkeit zärtlicher Familienbande zu berufen,"[42] so kann diese Behauptung hier nur zurückgewiesen werden.

Es ist nämlich nicht die Marwood, die die Heiligkeit zärtlicher Familienbande zerstört und verhindert, sondern Mellefont, der sie seit Jahren immer wieder hinausschiebt und der mit seinen ständigen Ausflüchten, Lügen und Erbgeschichten ein harmonisches Familienleben für die Marwood, Arabella und nun auch Sara unmöglich macht. Die ursprünglichen Pläne der nun abgeschobenen Geliebten beinhalten sicherlich weder die Zerstörung der familiären Bindung zwischen Sara und Sir William noch die Unterbindung von Beziehungen zwischen Arabella und Mellefont, sondern gerade deren Wiederherstellung.[43] Weil sie aber den instabilen Charakter und die Neigungen des Vaters ihrer Tochter als unabänderlich erkennt, ist sie ähnlich wie Sara zu Kompromissen bereit, und willig, unverheiratet mit Mellefont zusammenzuleben und über zukünftige neue Bekanntschaften

---

[42] Pikulik, 15.

[43] Daß Marwood "die familiäre Bindung der anderen im Kern zerstören" will, sieht Koopmann darin begründet, daß Marwood selbst "aus der Urform der menschlichen Gesellschaft" ausgeschlossen wird und eben dagegen protestiert (Koopmann, 122). Diese Auffassung widerspricht allerdings dem Versuch Marwoods, die Verbindung zwischen Sir William und Sara wiederzubeleben, wenngleich sie hierbei zunächst eigene Interessen verfolgt.

ebenso wie über vergangene Beziehungen hinwegzusehen. Gerade diese Bereitwilligkeit, mit Mellefont ein Dasein zu führen, das sie bereits seit zehn Jahren "mit einer unbeirrbaren Selbstverständlichkeit" führt,[44] welches ihren "guten Namen" auch zukünftig gänzlich vernichten wird (S. 40), zeugt von der tiefen Zuneigung der Marwood zu Mellefont. Und eben diese aufrichtige Liebe zu dem, der sie in ihr Unglück stürzte, verbindet sie mit Sara, deren Zukunftserwartungen nach dem Monolog Mellefonts im vierten Aufzug des vierten Aktes auch dem Leser nicht länger verborgen bleiben.

2. Mellefont, der Vater

In der Aufwertung des Charakters der Marwood kann der Libertin Mellefont nur verlieren. Sein wankelmütiges, vorurteilhaftes und als Vater und Geliebter verantwortungsloses Verhalten zieht sich in zunehmendem Maße durch das Trauerspiel. Ihn mit Jonnes als "sentimental father" und als "victim"[45] der Marwood zu bezeichnen oder in ihm, wie Dietrich Sommer, mehr den Verführten als den Verführer zu sehen,[46] hieße auf seine Worte hereinzufallen und Tatsachen in ihr Gegenteil zu verkehren. Denn nicht bloß Sara und die Marwood führt er an der Nase herum, sondern auch seine Tochter, der er ebenso kaltherzig begegnen kann wie eine Marwood, die Bellas Tränen nicht hören will (vgl. II/5). So "furchtsam" und untergeben Arabella ihren Vater um Schutz und Zuneigung bittet und so wenig das Kind Mellefonts Verhalten deuten kann: "Verläßt man denn die, die man liebt?" (S. 34), so leer bleiben die zusprechenden Worte seiner ersten Reaktion. Weder kommt Mellefont zu Tochter und Mutter zurück noch will er sich persönlich um die Tochter kümmern, und selbst die Bindung zwischen diesen beiden versucht er zu zerstören. Daß hierbei die medeenhafte Raserei der Marwood nur auf seinen Entschluß zurückzuführen ist,

---

[44]Neuhaus-Koch, 82.

[45]Jonnes, 163.

[46]Dietrich Sommer, "Die gesellschaftliche Problematik in Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Miß Sara Sampson*," *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg. Gesellschaftliche und Sprachwissenschaftliche Reihe* 10.4 (1961): 961.

die Tochter der Mutter zu entreißen, wird in der Klage der Marwood gegenüber Hanna unzweideutig zum Ausdruck gebracht. Schon "vor einiger" Zeit entriß Mellefont die Tochter den mütterlichen Armen, um sie außerhalb von Marwoods Einfluß erziehen zu lassen (S. 27). Ob Mellefont hier wahrhaftig im besten Interesse Arabellas handelt - hält er doch die Marwood für ganz und gar unfähig, Arabella ordentlich aufzuziehen -, sei dahingestellt, doch zeugt sein Handeln mit Sicherheit von seinem Versagen als Familienvater. Denn er denkt auch in Zukunft, obwohl er nun die wahre "Liebe von der Wollust" hat unterscheiden lernen (S. 30), nicht an eine Aufnahme Arabellas in die neuzugründende Familie mit Sara, ja er tut alles, die Frucht seiner einstigen Liebe zu verheimlichen. Erst Sara muß ihn auf sein Fehlverhalten als Vater aufmerksam machen und darauf bestehen, ihre Liebesbeziehung mit dem Kind zu bereichern: "es muß eine von den Versprechungen sein, die Sie mir vor den Augen des Höchsten angeloben, daß Sie Arabellen nicht von sich lassen wollen" (S. 89).

Im Gespräch mit Sara (V/4) wird jedoch vor allem deutlich, wie sehr Mellefont beide Frauen, aber auch sein eigenes Verhalten, nach verschiedenen moralischen Maßstäben beurteilt. Während er zum einen seine Vaterschaft, ohne selbst der Verachtung ausgesetzt zu werden, gestehen kann, wobei seine phrasenhaften Argumente nicht von den banalen Gründen der Sampsonschen Doppelmoral zu unterscheiden sind, und während er seine lange Beziehung zu der Marwood nicht in Frage zu stellen braucht, wird der Marwood gerade die uneheliche Geburt zum Verhängnis gemacht: "Hat die Unverschämte ihre eigne Schande bekannt?" (S. 89). Was er für sich in Anspruch nimmt, gesteht er der Frau nicht zu. Nach dieser fadenscheinigen Moral wird auch Sara ebenso leicht zum Engel erhoben, wie die Marwood zur Schlange erniedrigt. Diese Nachsicht auf gesellschaftliche Reputation, für die er doch lieber seine Vaterschaft verschweigt, und sein verkommenes, im Zwiespalt stehendes Wesen, über das er sich keineswegs im unklaren ist - zeigt er doch zumindest gegenüber der Marwood, vor der er sich als "Verführer", "Räuber", "Mörder" und "Verruchter"

bezeichnet (S. 35), auch ein gehöriges Maß an Minderwertigkeit und Selbstverachtung -, zieht ihn mit der gleichen Stärke an die ihm alles verkörpernde Unschuld Saras, wie seine Triebhaftigkeit ihn an die Marwood bindet; oder, wie Janz es trefflich formuliert, "so wenig wie von der Hure kann sich Mellefont von der »schönen Heiligen« lösen."[47]

G. Sara und Marwood. Der Verlust einer Illusion

Es verwundert wenig, daß die seit neun Wochen von kaum einer anderen Fixierung beeinflußte Sara, die sich selbst aufgrund ihres sie zerreißenden schlechten Gewissens mit ihrem Glauben an die reine Liebe zu Mellefont vor der Selbstzerstörung bewahren muß, die von Mellefont gezeigte Verrufung und Verachtung der Marwood auch auf sich bezieht. Dabei wird dem Leser, aber auch dem Mädchen selbst erst im Gespräch der Frauen verdeutlicht, daß Sara und die Marwood weit mehr als ihre Liebe zu Mellefont gemein haben. Indem die als Lady Solmes auftretende Marwood nämlich Sara zwar nicht kaltherzig, aber ohne Scheu und Zurückhaltung über ihr persönliches Schicksal sowie über Mellefonts dubiose Moral und instabiles Wesen aufklärt, muß Sara das reziproke Verhältnis von Glück und Unglück der beiden Frauen einsehen und das ihr bevorstehende Schicksal, dessen Ablauf dem Lebensweg der Marwood folgen wird, erkennen.[48] Ebenso wie ihr Vater unterscheidet Sara zwischen dem dauerhaften Laster der Marwood und dem unlängst begangenen, persönlichen "Irrtum" (S. 83), den sie zu berichtigen hofft. Die Weigerung des sich verzweifelt an ihrer Doppelmoral festhaltenden Mädchens, eine Ähnlichkeit mit der ihr verhaßten Rivalin zu erkennen, kann gegenüber den von der Marwood vorgelegten Tatsachen auf Dauer nicht aufrechterhalten werden. Was Sara schließlich zur Annahme der Gleichheit ihrer Situation mit der einstigen Lage der Marwood zwingt, ist nicht allein die

---

[47]Janz, 209.
[48]Ter-Nedden, 49.

Bloßstellung und anschließende Revision ihres eigenen Tugendbildes, sondern das Bewußtwerden, daß ihr Glaube an die Aufrichtigkeit Mellefonts in die Brüche gehen muß. Diesen Glauben sieht sie zunächst auch angegriffen:

> Wie unwürdig verrät man Sie, Mellefont! - Nun merke ich es, Lady, warum er Sie so ungern bei mir allein lassen wollte. Er mag es schon wissen, wie viel man von Ihrer Zunge zu fürchten habe. [...] Wodurch hat Marwood sich eine solche Vorsprecherin erwerben können, die alle ihre Erfindungskraft aufbietet, mir einen blendenden Roman von ihr aufzudringen; und alle Ränke anwendet, mich gegen die Redlichkeit eines Mannes argwöhnisch zu machen, der ein Mensch, aber kein Ungeheuer ist? (S. 82)

Indem Sara nun fortfährt, sich von der Marwood abzuheben, muß sie unweigerlich erkennen, daß sie der Glaube an den Geliebten, den auch die Rivalin einst besaß, mit eben dieser verbindet. Darüber hinaus wird Sara bewußt, daß ihre Moralität ein "bloßes Bekenntnis [ist], das nicht von ihr gelebt wird" und daß sie gegen die Marwood, wenn die Worte der Lady Solmes zutreffend sind, keine Chance hat.[49] Ihre Tugend ist dahin; sie hat sie mit der Flucht und der Hingabe an Mellefont verloren, und ihre Zukunft läßt erwarten, daß sie ebenso mit anderen Frauen konkurrieren muß, wie sich schon die Marwood gegen "eine Miß Oklaff, eine Miß Dorkas, eine Miß Moor und mehrere" behaupten mußte (S. 80). Was sie von der Marwood trennt, ist allein die Zeit, und selbst die scheint zu ihren Ungunsten abzulaufen, da die Rivalin zehn Jahre, sie aber keine zehn Wochen mit Mellefont glücklich verbringen kann. Der Fußfall bleibt Saras letztes verzweifeltes Anklammern an ihren Trugschluß, der letzte Versuch der Selbstbewahrung und gleichzeitig das größte Bekenntnis ihres eigenen Schuldbewußtseins und Selbstbetruges.[50] Im Fußfall entblößt Sara ihre verwundbarste Stelle und wird von der Marwood im wahrsten Sinne des Wortes tödlich getroffen. Als sich die Marwood triumphierend zu erkennen gibt, fühlt sich Sara sofort an ihren Traum erinnert, ein weiterer Beweis ihrer Anerkennung, wie wenig sie sich von der Marwood unterscheidet.

---

[49]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 174.
[50]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 174-75.

Denn in der geträumten, ihr "ähnlichen Person" sieht Sara jetzt die Rivalin, die sie vor dem Selbstbetrug und dem ihr bevorstehenden Schicksal "rettet" und die sie töten wird (S. 19).[51] In dieser Wahnvorstellung, bei der die Phantasie Saras überhand nimmt und sie verzweifelt nach dem Geliebten schreien läßt: "Retten Sie mich, Mellefont; retten Sie Ihre Geliebte!" (S. 83), bereitet sie allerdings ihr eigenes Grab. Während Sara ihren Traum bloß deutet, lenkt sie nämlich die Rachepläne der Marwood auf sich selbst und veranlaßt die Rivalin, ihre Selbstmordgedanken in Mordgedanken umzuwandeln: "Der Dolch war für andre, das Gift ist für mich! - Das Gift für mich! [...] Wenn es doch nur bestimmt wäre, in meinen Adern nicht allein zu toben! Wenn es doch einem Ungetreuen - Was halte ich mich mit Wünschen auf? - Fort! Ich muß weder mich, noch sie zu sich selbst kommen lassen. Der will sich nichts wagen, der sich mit kaltem Blute wagen will" (S. 84). Völlig richtig erkennt Ter-Nedden die Kausalität des katastrophalen Geschehens:

> [...] das Unglück, das von der Marwood ausgeht, steht sehr wohl in einem inneren Zusamenhang mit der Heldin, und ist keineswegs ein »Ereignis, das von außen über sie kommt« [Pikulik]; vielmehr zieht Sara die Rache der Marwood durch ihr liebloses, selbstgerechtes und blindes, ja verblendetes Verhalten gegenüber ihrer Nebenbuhlerin auf sich. Das ist der Punkt, in dem ihr Unglück und ihr Charakter zusammenhängen.[52]

Wenngleich Sara zunächst nichts von ihrem nahen Tode weiß, so sind doch alle ihre Illusionen mit einem Schlage zerstört. Ahnungsvoll dämmert ihr, daß sie ihren eingeschlagenen Lebensweg nur dann weitergehen kann, wenn Mellefont sich ihrem Familienideal beugt. Und gerade hier regen sich ihre Zweifel, so daß ihr die erträumten glücklichen Tage nur "noch fern in der Zukunft" erscheinen (S. 89). Immer deutlicher wird jedoch Saras innerer Zwiespalt, aus dem es für sie keinen Ausweg geben kann. Da sie ihren Mellefont mit einer Aufrichtigkeit und Stärke liebt, die es ihr unmöglich macht, ihn zu

---

[51] Durzak, *Äußere und innere Handlung*, 60-61.
[52] Ter-Nedden, 29.

verlassen, und dabei nicht von ihrem Ehe- und Familienideal abkommen kann, fleht sie ihn an, gemeinsam mit der verlassenen Tochter eine neue Lebensgemeinschaft zu gründen. Doch hierzu kann es nicht mehr kommen. Ob Mellefont nun bereit gewesen wäre, nach Saras Wunschvorstellung in Ehrfurcht, Aufrichtigkeit, Liebe, Freundschaft und Treue mit Sir William als dem all-verzeihenden, zärtlichen pater familias zusammenzuleben, darf in Zweifel gestellt werden.

F. Sara und Sir William. Die "Rückkehr" in die Familie

Im Anblick des Todes kann Sara ihr Schuldgefühl und Sühnebedürfnis nicht länger zurückdrängen. Alles, was sie verlangt, ist das Empfangen der väterlichen Vergebung, wozu sie den Bedienten um Bestätigung bittet. Als ihr der Vater endlich gegenübersteht, bricht Sara in totaler Unterwerfung zusammen und bekennt sich als "schuldige", "reuende" und "gestrafte" Tochter (S. 95), ohne weiterhin eine Unterscheidung oder Abstufung ihres Vergehens zu treffen. Nun wird deutlich, daß Sara sterben muß und sterben will, weil der Tod allein ihr Vergehen sühnen kann: "Bester Vater, alle Hülfe würde vergebens sein. Auch die unschätzbarste würde vergebens sein, die Sie mit Ihrem Leben für mich erkaufen wollten" (S. 96). Saras Sühnebereitschaft kommt dann letzten Endes die Bereitschaft ihres Vaters zu vergeben entgegen. Nicht länger ist er der zurückhaltende, Eigenmotive vorschiebende Betrogene, sondern der seinerseits schuldbekennende und seinem Egoismus kritisch gegenüberstehende Vater, der nun endlich zur unbedingten Vergebung fähig und bereit ist:

> Warum vergab ich dir nicht gleich? Warum setzte ich dich in die Notwendigkeit, mich zu fliehen? Und noch heute, da ich dir schon vergeben hatte, was zwang mich, erst eine Antwort von dir zu erwarten? Itzt könnte ich dich schon einen Tag wieder genossen haben, wenn ich sogleich deinen Umarmungen zugeeilt wäre. Ein heimlicher Unwille mußte in einer der verborgensten Falten des betrogenen Herzens zurückgeblieben sein, daß ich vorher deiner fortdauernden Liebe gewiß sein wollte, ehe ich dir die meinige wiederschenkte. Soll ein Vater so eigennützig handeln? Sollen wir nur die lieben, die uns lieben? Tadle mich, liebste Sara, tadle mich; ich sahe mehr auf meine Freude an dir, als auf dich selbst. (S. 95-96)

Sir Williams Wandel zum all-vergebenden Vater wird von Saras Wandel zur all-verzeihenden Tochter, deren Gewissen beruhigt und deren Wesen von einer ahnungsvollen Ruhe befallen ist, begleitet. Denn als aufrichtig sühnende und vom Vater vergebene Tochter kann sie nun ihrerseits zum vergebenden Menschen werden. Wesentlich ist hier jedoch, daß Sara ihr harmonisches Familienideal noch immer nicht aufgibt und dessen Realisierung fordert. Sie bittet ihren Vater, Mellefont ihrem "letzten Willen" zuliebe als Sohn aufzunehmen und mit ihm für die hinterlassene Arabella zu sorgen (S. 99). Somit glaubt sie, durch den Tod eine Gemeinschaft zu gründen, die sie im Leben selbst nicht erreichen konnte. Doch hier denkt Sara falsch, denn Mellefont kann sich, dem letzten Willen Saras und dem Wunsch Sir Williams nachzukommen, nicht bereiterklären. Die Frage, ob sich Mellefont dieser Adoption tatsächlich unwürdig fühlt,[53] oder ob er glaubt, nur im Tod sich der Familie zuordnen zu können,[54] darf an dieser Stelle offen bleiben. Fest steht, daß er sich die Schuld an der Katastrophe gibt und den letzten Wunsch der Geliebten verweigert. Fest steht ebenso, daß seine Behauptung, es stehe nicht bei ihm, "das Geschehene ungeschehen zu machen; aber mich wegen des Geschehenen zu strafen," falsch ist (S. 100). Gerade weil es an ihm liegt, das Geschehene zukünftig besser zu machen, kommt es ihm nicht zu, sich wegen des Geschehens zu töten.[55] Nicht nur weil Sara ihn vergebens auffordert, Arabella zu sich zu nehmen, sondern auch weil er als Vater sein Kind so gröblichst vernachlässigt, seinen Pflichten als Verpfleger und Beschützer aus dem Wege geht und vor aller Verantwortung flüchtet, wird aus dem Selbstmord von Mellefont "eine exemplarische Niederlage" eines "außer sich geratenen," unüberlegt und kurzschlüssig handelnden Helden.[56] Mellefonts Schlußaktion ist daher weder ein Akt der Sühne noch der Strafe, sondern ein Akt des puren

---

[53]Friedrich A. Kittler, "Erziehung ist Offenbarung," *JbddtSchillerges* 21 (1977): 130.
[54]Saße, 170-71.
[55]Ter-Nedden, 55.
[56]Ter-Nedden, 110.

Egoismus; er geht nämlich nicht seiner Schuld, er geht sich selbst aus dem Wege und entschließt sich zu dem für ihn einfachsten Schritt.

Stehen sich am Anfang noch die starre Tugendstrenge des Vaters und die fast völlige Abwesenheit der Tugend in Mellefont gegenüber, so siegt am Ende die Überwindung des starren Tugendprinzips, die es Sir William erlaubt, der Tochter zu vergeben und neuen Raum für die Liebe zu einer im Stich gelassenen Fremden zu schaffen. Dabei wird die wahrhaftig zu bewundernde Tat von Sir William mit dem Versagen des Verführers Mellefont kontrastiert. Wo sich jener zur reinen Menschlichkeit entscheidet, entzieht sich dieser jeglicher humanen Handlungsbereitschaft: er raubt der Tochter den Vater, dem Vater den Sohn und damit sich selbst die Möglichkeit, das zu sühnen, was er eigentlich sühnen will: den Tod seiner von ihm geliebten, aber auch betrogenen Sara. In dieser wird das empfindsame Familienmodell zur erstrebten Idealwelt erklärt, aber auch in seinen Schwächen entlarvt. Gegen die Richtlinien einer verabsolutierten Tugendutopie zu verstoßen, an deren Spitze Sara anfangs nur den richtenden und nicht völlig vergebungsbereiten Vater sehen kann, wirkt sich für das Mädchen tödlich aus, weil sie die durch die erdrückende Liebe des Vaters verstärkten Schuldgefühle nur im Anblick des Todes überwinden kann. Wie recht nämlich Saras anfängliche Zweifel und Befürchtungen zur völligen Bereitschaft ihres Vaters zu vergeben sind und wie sehr begründet ihre Furcht vor dem stillen Kummer und den heimlichen Vorwürfen des Vaters ist, gibt Sir William am Ende des Stückes selbst zu erkennen. Tatsächlich wäre er nur gezwungenermaßen, unter beträchtlichen Opfern seiner Tugendhaftigkeit, bereit gewesen, Mellefont zu akzeptieren: "Was ich sonst nur gedrungen getan hätte, tue ich nun gern, da ich sehe, wie teuer du ihm bist" (S. 96).

In ihrem Lebenskampf zeigt Sara jedoch eine gewaltige Individualität: sie flüchtet vor dem Vater, um ihr Leben mit dem Mann, den sie liebt, verbringen zu können; sie behauptet bewußt und entschieden ihren ethisch-religiösen Standpunkt vor Mellefont und

verteidigt sich und den Geliebten vor der ihr unbekannten Rivalin Marwood. Doch alle Parteien dringen auf die Hilflose ein. Mellefont setzt alles daran, sie zu hintergehen; der Vater will die Vergebung und ihre Rückkehr, und die Marwood will ihr letztlich den Geliebten, den noch einzigen Grund ihrer Hoffnungen und Träume, gänzlich rauben. Dabei liebt sie, ebenso wie Arabella, den falschen. Denn wie diese das Tugendgebot der Liebe zum Vater an falscher Stelle vergeudet und damit die betrügerische Seite des vierten Gebotes aufdeckt, verbeißt sich Sara vergebens in das ihr selbst gestellte Gebot der Liebe zu Mellefont, weil die familiäre oder partnerschaftliche Liebe ohne Ergänzung durch Handeln auch ohne Resonanz bleiben muß:

> In dieser Konstellation offenbart sich, welch ein labiles Gebilde die empfindsame Familie im Gegensatz zur bürgerlichen darstellt. Denn indem sie bloße Gefühlsgemeinschaft ist, legalisiert sie den Ungehorsam der Kinder, wenn er aus zärtlicher Liebe und damit aus derselben menschlichen Regung entspringt wie die familiäre Bindung. So wird die empfindsame Familie im Grunde durch dasselbe Element bedroht, welches sie zusammenhalten soll.[57]

Während Pikuliks Unterscheidung zwischen der bürgerlichen und der empfindsamen Familie aus verschiedenen Gründen an dieser Stelle nicht vertreten werden kann,[58] so deutet das hier angeführte Zitat direkt auf die Schwäche der nach innen gekehrten, von dem Laster der Welt abgewandten Lebensgemeinschaft, wie sie die Familie Sir Williams in ihrem Ursprung bildete. Wie das tragische Ende Saras schließen läßt, ist der

---

[57] Pikulik, 96.

[58] Die Unterscheidung zwischen einem "empfindsamen" und einem "bürgerlichen" Familienverständnis liegt für Pikulik in einer verschiedenartigen Autoritätsstruktur und Gewaltausübung begründet: "Während in der empfindsamen Familie ein milder und nachsichtiger Hausvater seinen Kindern mit Liebe und Verständnis entgegenkommt, steht der bürgerliche Vater zu den seinen, und ebenfalls zu seiner Frau, in einem autoritären Herrschaftsverhältnis. Auf seiten der Kinder korrespondiert hier dem Verhältnis der Autorität das der Pietät, wohingegen in der empfindsamen Familie die Kinder zum Vater in ein, wie das Familiendrama gern zeigt, zärtliches Freundschaftsverhältnis treten (Pikulik, 93). Daß jedoch auch die empfindsame Familie auf Autorität und wenn nicht physischer, dann doch auf psychologischer Gewaltausübung beruht, geht in dieser Deutung, die hier folglich nur mit Einschränkung stehen darf, verloren.

Versuch, die Außenwelt auszuschließen und die Familienmitglieder zu selbständigem, moralisch unzweifelhaftem Handeln zu bewegen, indem die Instanz des Gewissens bearbeitet wird, von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil sich einerseits das Laster selbst in einer nach Innen gekehrten Welt nicht ausschließen läßt und andererseits in der Verabsolutierung der Tugendgesetze dem Individuum keine Möglichkeit gelassen wird, nach einem Verstoß gegen die Moralwerte mit dem eigenen Gewissen fertig zu werden. Der "Sieg" der neugegründeten Familie am Ende des Trauerspiels hat einen hohen Preis, doch basiert er auf einer neuen Konzeption, die auch Sir William nach schwerem Ringen begreifen muß. Die familiale Gemeinschaft muß auf einer bedingungslosen Liebe beruhen, die sich nicht nach der Bestätigung der Tugend und dem hiermit verbundenen "Wert" der Individuen richtet. Immerhin warnt Sara, daß man die ihr unbekannte Arabella "gegen a l l e Liebe auf ihrer Hut zu sein lerne" (S. 98).[59]

[59]Sperrung C. L.

VI. Philotas und die Fragmente der heroischen Trauerspiele

A. Antike und Heroismus. Probleme der Zeit und der Tugend

Auch in dem 1758 entstandenen und 1759 veröffentlichten Trauerspiel *Philotas* steht ein Familienkonflikt im Zentrum.[1] Es handelt sich diesmal um einen Vater-Sohn-Konflikt, wobei der sich schämende und schuldig fühlende Sohn, Philotas, am Ende in den Tod geht. In der Rezeptionsgeschichte wurde der Tod von Philotas lange mißverstanden und das Stück als heroische, Heldentum und Tod glorifizierende Tragödie fehlgedeutet.[2] Erst die jüngere Forschung erkannte, daß Lessing weniger Philotas und seine Idee des Heldentums verherrlicht als dessen Freitod im Namen des Ruhmes und der Ehre ad absurdum führt. Doch auch hier geht man neuerdings soweit, daß man ins andere Extrem verfällt und den Königssohn Philotas verkennt und ihn, wie Saße, der sich auf die Worte Lessings stützt, als "einen derjenigen Helden" sieht, "die man 'für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten' sollte."[3] Diese Deutung wird allerdings dem Charakter von Philotas ebensowenig gerecht, wie sie den tatsächlichen Konflikt des jungen Helden verständlich werden läßt. Denn wenn Saße allein "die Haltung" des "Jünglings" kritisiert findet und das Verhalten des Königs Aridäus als beispielhafte

---

[1] G. E. Lessing, "Philotas," *Werke* , Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Zitate und Hinweise sind aus dieser Ausgabe und im Text mit Seitenzahl versehen.

[2] Hierzu siehe Rosendorfer, 274. Ebenso Sørensen, 72.

[3] Saße, 138. Saße zitiert hier aus einem Brief Lessings an Mendelssohn vom 28. November 1756. Vgl. LM 17: 73. Als "schönes Ungeheuer" sieht Philotas auch Conrad Wiedemann, "Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter *Philotas*," *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 17.4 (1967): 381-97.

Darstellung der "wahre[n] Würde des Menschen" deutet,[4] so entgeht ihm, daß auch Aridäus, ebenso wie alle anderen Vater-Figuren im Stück, an der Kette der Beweggründe, die Philotas in den Tod treiben, beteiligt ist und daß sich Philotas nicht etwa über die familiale Ordnung hinweghebt und dem Staatsdenken unterordnet, sondern daß er sich gerade der ihm alles bedeutenden Familienordnung, deren Wertvorstellungen er im gleichen Maße, wie alle anderen Trauerspielhelden Lessings, verinnerlicht hat, unterstellt, für sie eintritt und ihr Opfer wird. Bevor jedoch die Familiensituation und die familialen Wertvorstellungen von Philotas und den im Stück auftretenden Vater-Figuren näher untersucht werden können, muß auf zwei Problemkreise, die bei der Analyse des Familienbildes im Auge zu behalten sind, hingewiesen werden.

Problematisiert wird die Untersuchung der Familienwelt in dem Trauerspiel *Philotas* aufgrund der Tatsache, daß die Familienkonstellation des Stückes keine auch nur halbwegs komplette Familie reflektiert. Zwar sind alle auftretenden Personen Mitglieder einer Familie und - außer Philotas - Väter von Söhnen, doch sind keine der Figuren miteinander verwandt oder durch ein familienrechtliches Verhältnis, wie etwa eine Vormundschaftsbeziehung, aneinander gebunden. Eine Darstellung familialer Beziehungen und Verhaltensweisen der Charaktere läßt sich daher nur insoweit erforschen, wie diese von ihnen thematisiert werden und zur Sprache kommen. Gerade hier aber lassen sich Vergleiche zwischen den familialen Werten der Väter und denen des jungen Philotas ziehen, die auf wesentliche Übereinstimmungen weisen und den Tod des Helden in eine neue Perspektive rücken.

Doch auch mit der Stellung von Aridäus, Strato und Parmenio als "gleichberechtigte" Ersatzfiguren und Wertvertreter des nicht auftretenden Vaters von Philotas, was im einzelnen begründet und verdeutlicht werden soll, scheint das Problem des Ausgangspunktes einer Familienanalyse noch nicht behoben zu sein. Was die Analyse

---

[4]Saße, 138-40.

nämlich so erschwert, ist nicht allein das Nicht-Zustandekommen der Familie von Philotas aufgrund der Abwesenheit seines Vaters, sondern auch die Tatsache, daß das Trauerspiel kein Zeitstück und somit Vertreter von ganz anderen Wertvorstellungen als den bisher gesehenen, bürgerlichen ist. Die Handlung, die gerade die antiken Themen des heroischen Krieges- und Heldentums aufgreift und bearbeitet, spielt im antiken Griechenland, im Zeltlager des Königs Aridäus, während der Ausnahmesituation, die ein Krieg verursacht. Damit aber schon können das empfindsame Familienmodell sowie die bürgerlichen Wertvorstellungen nur mit Einschränkungen zur Geltung kommen und auf das Drama angewandt werden. Denn einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen der attischen Tragödie, ja selbst noch zwischen der heroischen Barocktragödie und dem bürgerlichen Trauerspiel besteht in den die Dramen bestimmenden und in ihnen zum Ausdruck gebrachten verschiedenen moralisch-ethischen Wertvorstellungen, wobei dort die stoische Standhaftigkeit und hier die empfindsame Tränenkultur regiert.[5] Familienkonflikte sind in beiden Tragödienformen zu finden, doch stehen die familialen Bande und Gefühle in der heroischen Tragödie stets hinter den staatspolitisch-öffentlichen Interessen des Staates und des Vaterlandes.

B. Die Fragmente "Giangir" und "Kleonnis"

Daß auch Lessing dieses so andere und heute fremd wirkende Wertsystem keineswegs unbekannt war, zeigt sein Fragment "Giangir oder der verschmähte Thron," aus dem Jahre 1748, das hier nur kurz umrissen werden soll.[6] In den drei Szenen, die einen Vater, eine Stiefmutter und den Erzieher des von Roxalana diskreditierten Sohnes Mustapha

[5]Sørensen, 71.

[6]G. E. Lessing, "Giangir oder der verschmähte Thron," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Zitate und Hinweise sind aus dieser Ausgabe (Band 2) und im Text mit Seiten- und Versangabe versehen. Zur Datierung der Fragmente siehe auch Gerd Hillen, Anhang, *G. E. Lessing. Weke*, Gö 2: 697 und 758.

auf die Bühne bringen, dominiert noch ganz die "rigoristische Pflichtethik," nach der alle individuellen und familialen Gefühle den Forderungen des Staates zum Opfer fallen.[7] Roxalana gibt vor, von ihrem Stiefsohn Mustapha geschändet worden zu sein, und versucht ihren Mann dazu zu bringen, den Stiefsohn zu beseitigen, um ihren eigenen Sohn auf den Thron zu heben. Dabei verstellt sie ihre wahren Gefühle und ergreift für Mustapha Partei; weiß sie doch, daß Kaiser Solimann die Gerechtigkeit über seine Vaterschaft stellen wird: "Mein Sohn gilt bei mir viel,/ Doch die Gerechtigkeit und du gilst mehr als er./ Gerechtigkeit und du vertreiben bald den Vater" (S. 353: 51-53). Trotzdem scheint Solimann seinen Sohn durchaus zu lieben, zumal er ihm bei seinem Anblick zu verzeihen fürchtet und ihn deshalb "unverhört zu seinem Tode schicken" will (S. 354: 70). Wenngleich Lessing keine Hinweise für den weiteren Verlauf des Stückes gibt und selbst den Sohn nicht zu Wort kommen läßt, so wird aus den erhaltenen drei Szenen doch erkenntlich, welche Werte für den Kaiser gelten und welches Vaterbild dem Sohn durch den Erzieher vermittelt wurde. Hiernach weiß Mustapha sehr wohl, daß Leben und Tod in den Händen des Vaters liegt:

> Die Väter malt ich ihm als Götter auf der Welt,
> Durch die der Götter Gott die rasche Jugend zwingt;
> Ihr Segen und ihr Fluch sei Gottes Fluch und Segen;
> Wer sie mit Ernst verehrt, der habe Gott verehret. (S. 354: 87-90)

Wie der Fluch eines Gottes wirkt dann auch Solimanns Urteil, das den seine Pflichten verletzenden Sohn verstößt:

> Mein Sohn ist nicht mein Sohn,
> Des Blutes zärtlich Band vereint ihn mir vergebens,
> Wenn er in wilder Brust Natur und Pflicht ersticket.
> Wer seinen Vater kränkt, der kränkt ihn nicht als Kind,
> Drum, wenn der Vater straft, straft er als Vater nicht. (S. 352: 8-12)

---

[7]Saße, 139.

Es gelingt Solimann durch das offizielle "Auflösen" der familialen Bande, über seine wahren Gefühle hinwegzukommen und so zu handeln, wie es Gerechtigkeit und richterliche Pflicht verlangen. Daß Solimann seinem Sohn dabei bitteres Unrecht tut, erhöht zwar die Tragik der Situation, ändert aber nichts am Vorstellungshorizont der heroischen Tragödie, nach dem die Entscheidungsfreiheit des Kaisers rein auf das richterliche Gerechtigkeitsprinzip, für das er als Staatsoberhaupt eintreten muß, beschränkt bleibt.

Ein ganz anderes Vaterbild und ein völlig verschobenes Wertsystem findet sich jedoch in dem kurz vor *Pilotas* geschriebenen "Kleonnis"-Fragment,[8] ein auf fünf Akte geplantes heroisches Trauerspiel, das in vielen Zügen Ähnlichkeiten mit *Philotas* hat.[9] Außer zwei vollständigen und einer unfertigen Szene des ersten Aufzuges sind einige Aufzeichnungen in lateinischer und französischer Sprache, die hier unberücksichtigt bleiben sollen, erhalten. Darin klingt die Geschichte des an Kriegswunden geschwächt liegenden Königs Euphaes, der seinen Sohn auf Kriegszug hat gehen lassen und nun vor Sorgen um den "stürmsche[n] Jüngling" (S. 474: 53) vergehen will, fast wie die Vorgeschichte zum späteren Trauerspiel *Philotas*. Denn nicht allein entspricht Euphaes der Beschreibung des sich sorgenden und verletzt liegenden Vaters von Philotas, sondern auch Philotas ähnelt der Kindesbeschreibung von Euphaes und von dessen Freund Philäus. Hiernach ist der Sohn Euphaes', Demarat, ein "junger kühner" Held (S. 474: 49), der sich, wie später Philotas, auf seinem ersten Kriegszug befindet und vom besten Kämpfer des Vaters, Aristodemus, begleitet und beschützt wird. Von Bedeutung ist an dieser Stelle allerdings weniger die Nähe der Charaktere und der äußeren Umstände zwischen dem "Kleonnis"-Fragment und dem Trauerspiel *Philotas* als die beiden Stücken gemeinsame Betonung der Familienbande und die Umorientierung des Wertsystems der heroischen Tragödie. Denn anders als

---

[8]G. E. Lessing, "Kleonnis", Fragment, *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Zitate sind aus dieser Ausgabe und im Text mit Seiten- und Versangabe versehen.

[9]Rosendorfer, 260-61.

Solimann in "Giangir" wiegt die Liebe Euphaes zu seinem Sohn mehr als alle beruflichen Pflichten, politischen Forderungen und strategischen Bedingungen:

> Daß die Natur zum Vater mich
> Mehr, als zum König schuf! Manns zwar genug
> Für dich, mein Volk, an jeder Ader gern
> Zu bluten; nur nicht Helds genug, für dich
> In meinem Sohne - teurer, einzger Sohn! --
> Zu bluten. (S. 472: 6-11)

Die Sorge um den Sohn wird gerade dadurch erhöht, daß Euphaes seinen Sohn einem Manne anvertraute, der "von jenen zärtern, bessern, menschlichern/ Empfindungen," nämlich von der "sanften Macht des Bluts" nichts weiß und für den solche Regungen neben der *sapienta et fortitudo* , neben dem Dualismus von Weisheit und Tapferkeit, keine Gültigkeit haben können (S. 477: 156-57).[10] Schon einmal bewies Aristodemus, daß er nur das Gebot der Götter anerkennt, als er seine eigene Tochter, dem Spruch des "deutlichen Orakels" folgend, aufopferte (S. 477: 161). Was vorher noch eine Handlung der Gerechtigkeit, eine Tat der Ehre und des Ruhmes und ein Urteilsspruch der Götter gewesen wäre, wird nun von Euphaes als kalter Mord gebrandmarkt. An die Stelle der öffentlich-politischen Sphäre des heroischen Handelns ist die intim-private Familiensphäre des besorgten Empfindens getreten. Wenn Barner in *Philotas* einen Schritt "auf dem Weg zur Entheroisierung des Herrscherbildes" erkennt, so wird dieser mit Bestimmtheit ebenso von Euphaes getan.[11] Denn dieser geht sogar so weit, aus seinen Empfindungen selbst in der Öffentlichkeit, die der Berater Philäus noch auszuschalten sucht, kein Geheimnis zu machen und sein ganzes Heer "mitleidsvoll die bange Furcht" eines Vaters hören zu lassen (S. 478: 176).

Mit dieser "Entheroisierung" des Herrschers und der emphatischen Emotionalisierung der Vatergestalt innerhalb des Rahmens der heroischen Tragödie, deren

---

[10]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 258.
[11]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 258.

Struktur im "Kleonnis"-Fragment auch sprachlich bewahrt bleibt, wird jedoch die Brücke zwischen dem antiken Heroismusverständnis und dem bürgerlich-empfindsamen Familiendenken geschlagen. Dabei ist bezeichnend, daß die Tugendwerte selbst in ihrer Bedeutung für die Individuen in beiden Dramentypen gleich bleiben, das heißt, daß Heldentum, Tapferkeit und Mannesehre für die einen ebenso viel bedeuten wie Unschuld, familiale Liebe und Gehorsam für die anderen. Doch soll an dieser Stelle nicht behauptet werden, für den Helden Philotas gelte die familiale Bindung zu seinem Vater weniger als die antiken Mannestugenden, wie es in der Forschung immer wieder betont wird.[12] Daß Philotas in der Tat auch aufgrund seiner familialen Wertvorstellungen in den Tod geht, wird im folgenden zu beweisen sein.

C. Philotas und das Vaterbild

Zu Beginn der Tragödie findet sich Philotas verzweifelt und niedergeschlagen als Gefangener in einem Zelt des feindlichen Lagers. Auf seinem ersten Kriegszug wurde er Opfer seiner eigenen Voreiligkeit, die im strategischen Versagen beim Kampf und in der persönlichen Gefangenschaft endet. Er ist erst etwa 16 Jahre alt und trägt noch keine acht Tage die ihn zum Manne proklamierende toga virilis. Trotz der Jugend zeichnet sich der Königssohn durch seine stolze Haltung, seine scharfe, gewagte Formulierung und seine

[12]Es geht hier nicht darum, den Tod des Helden im Namen der Heldentugend zu verneinen, sondern darzustellen, daß Philotas in seinem Freitod *nicht* unbedingt gegen das Familienbewußtsein seines Vaters oder auch der im Stück auftretenden Vater-Figuren verstößt. Daß dem Stück ein esoterischer Sinn anhaften bleibt und Philotas' Freitod natürlich auch kritisch beleuchtet wird, stellt Gerd Hillen völlig richtig dar: "Nicht nur stürzt er durch seine Tat den eigenen Vater, von dem er sich über alles geliebt weiß, in tiefstes Leid, er zwingt ihn gleichzeitig zu dem letztlich unehrenhaften Handel mit seinem Gefangenen, dem Sohn des Aridäus. Die moralische Fragwürdigkeit dieses Handels wird durch Aridäus in aller Deutlichkeit formuliert, nachdem ihm selbst diese Möglichkeit genommen ist." Gerd Hillen, "Ideologie und Humanität in Lessings Dramen," *Lessing Yearbook* 1 (1969): 152.

eiserne und sich für ihn böse auswirkende Idealverfolgung aus.[13] Ganz offensichtlich genoß Philotas eine ausgezeichnete militärische wie philosophische Erziehung, die seinen Körper mit Exerzieren und seinen Geist mit großen, heroischen Lehren ganz auf die kriegerisch-heldenhafte Laufbahn eines Soldatenführers lenkte, der nur Tüchtigkeit, Ausdauer und Triumph kennt. Seit seiner frühesten Kindheit hat er von nie etwas anderem "als Waffen, und Läger, und Schlachten und Stürme geträumet" (S. 103), und stets hat er in seinem Auftreten das männlich Rauhe und Soldatische zu zeigen gesucht. Auch von Frauen kann und will Philotas nur sehr wenig wissen, kennt er doch den Lippenbiß "inbrünstige[r] Mädchen" (S. 113) noch immer nicht, ist doch "weibisch" geheißen zu werden eine genauso schlimme Schande, wie ein Spott der Weiber zu sein einer der "gräßlichsten der Schwüre" bleibt (S. 118). Als Mann und Soldat will er sich von Anfang an behaupten, und so trifft ihn natürlich die Niederlage, ohne Verwundungen und Narben davongetragen zu haben, noch härter, da er nicht nur von dem ihn besiegenden Kämpfer als Kind bezeichnet wird, sondern auch von König Aridäus "für ein verzärteltes Kind" gehalten zu werden befürchten muß (S. 103). Schließlich hat Aridäus für ihn ein Zelt, "aufgeputzt, mit allen Bequemlichkeiten," wie es sich für "Beischläferinnen," nicht aber für Soldaten ziemt, bereitgestellt (S. 103).

Man muß sich zunächst über diese Charakterzüge, diese Werte und Unwerte von Philotas völlig im klaren sein, will man die Lage, in der er sich im Zelt von Aridäus' Lager befindet, in ihrem ganzen Ausmaße verstehen und will man den Tod des jungen Helden in seinem vollen Umfange begreifen. Denn nach all dem, was sich Philotas zum Ziel gesetzt hat, dem Selbstbeweis der Männlichkeit und Tapferkeit sowie der Hoffnung, dem Vater seine Persönlichkeit und Fähigkeiten endlich bestätigen zu können, muß Philotas vor sich selbst, dem Vater und vor seiner unmittelbaren Umwelt als Versager dastehen. Wie tiefgreifend das Scheitern des jungen Prinzen nach seinen moralischen Ansprüchen und wie groß die Angst

[13]Hans J. DeLeeuwe, "Lessings *Philotas*. Eine Deutung," *Neophilologus* 47 (1963): 35.

vor Schande ist, zeigt sich in der Todessehnsucht, die Philotas von Anbeginn an in sich trägt. Seine nur kleine Wunde wird ihm dabei Zeichen und Ausdruck seiner Minderwertigkeit:

> Man hat sie mir wider Willen verbunden. O der grausamen Barmherzigkeit eines listigen Feindes! Sie ist nicht tödlich, sagte der Arzt, und glaubte mich zu trösten. - Nichtswürdiger, sie sollte tödlich sein! - Und nur eine Wunde, nur eine! - Wüßte ich, daß ich sie tödlich machte, wenn ich sie wieder aufriß, und wieder verbinden ließ, und wieder aufriß -." (S. 103)

Doch erst vor Strato, dem Philotas sein Herz ausschüttet, gibt der junge Gefangene die Hintergründe seiner Verzweiflung völlig zu erkennen: er glaubt, den Idealen des Vaters nicht gerecht geworden zu sein, vor dem Vater versagt und ihm anstatt Ruhm und Ehre nur Unehre und Schande gebracht zu haben:[14] "Wie elend mein Vater durch mich?" (S. 109). Ganz offensichtlich versucht Philotas alles, sich dem Vater, in dem er ein königliches Vorbild, aber auch die Gestalt einer göttlichen Richtergewalt erkennt, würdig zu beweisen.[15] Dabei geht sein männlich-kriegerischer Geltungsdrang so weit, den mächtigen Vater tagelang auf den Knien zu bitten, den Sohn doch mit den Soldaten in die Schlacht ziehen zu lassen: "Wie habe ich ihn nicht, meinen Vater, seit sieben Tagen [...] wie habe ich ihn nicht gebeten, gefleht, beschworen, siebenmal alle sieben Tage auf den Knieen beschworen, zu verstatten, daß ich nicht umsonst der Kindheit entwachsen sei, und mich mit seinen Streitern ausziehen zu lassen, die mir schon längst so manche Träne der Nacheiferung gekostet" (S. 104-45). Doch Philotas spürt in dem Zögern des Vaters nicht bloß die Furcht um den Sohn, sondern auch das leichte Mißtrauen um dessen Kompetenz - immerhin ist es sein erster Ausritt -, und so flüchtet Philotas aus Angst, der Vater könnte sein einwilligendes Wort zurücknehmen, ohne Abschied aus dem väterlichen Lager.[16] Was

---

[14]Hierzu auch Ruth K. Angress, "The Generations in *Emilia Galotti*," *The Germanic Review* 43 (1968): 22.

[15]Neumann, 34.

[16]Daß es sich hierbei regelrecht um eine Flucht vor dem Vater handelt, erkennt auch Neumann, 31.

Philotas nun befürchtet, nachdem er gefangen ins Zeltlager des Feindes geführt wurde, ist gerade das Wiedersehen des Vaters, dem er nur beschämt gegenüberstehen kann: "Mit was für einem Angesichte soll ich wieder vor ihm erscheinen; ich, sein schlimmster Feind?" (S. 106). Doch nicht der Zorn des väterlichen Tugendrichters fürchtet Philotas, sondern ähnlich wie Sara die Versöhnung und die Liebe, die den Vater dazu treiben wird, alles für das Kind zu opfern. Was den jungen Helden so beschämt und ihm das Wiedersehen mit dem Vater so schrecklich macht, ist, wie er Strato bekennt, die grenzenlose Aufopferung, mit welcher ihm der Vater entgegenkommen muß, zu der dieser, um den Sohn zu retten, vom Feind gezwungen werden wird: "Wozu wird er sich nicht verstehen, was wird ihm dein König nicht abdringen, mich aus der Gefangenschaft zu retten!" (S. 106).

Tatsächlich leidet Philotas, ähnlich wie schon Sara, unter der Situation, vom Vater alles erwarten zu dürfen, ohne ihm etwas entgegnen zu können. Auch hier wird "die zärtliche Liebe," mit der ihn der Vater liebt, als ein "größtes Unglück" aufgefaßt (S. 106), was die Verzeiflung des Prinzen noch verstärkt. Und schließlich fürchtet Philotas neben dem Spott der Untertanen, denen er als Königssohn ebenso verpflichtet ist, vor allem die "durch die stärkere Gewalt der väterlichen Liebe erstickte[n] Verwünschungen' und das stumme, vorwurfsvolle "Trauren", das die väterliche Vergebung beeinträchtigt und die aufrichtige Aussöhnung zwischen Vater und Sohn unmöglich macht (S. 109). In Anbetracht dieser Erwartungen, die, wie sich im weiteren Geschehen herausstellen soll, keine Hirngespinste sind, zieht Philotas vor, gleich "vor Scham" zu sterben oder an seiner Wunde zu verbluten (S. 106). Erst als er von Aridäus erfährt, daß seinen Befürchtungen der väterlichen Verluste "eine höhere Macht" zuvorkam (S. 108), die seinem Vater den Sohn des Aridäus zuführte, und daß er sich ungefähr in einem strategischen Zustand der Gleichheit befindet, glaubt Philotas vorübergehend, dem Vater "zwar noch mit niedergeschlagenen Augen," aber nicht

länger mit dem Bewußtsein der gänzlichen Vernichtung unter die Augen treten zu können (S. 109).

Was sich hier im vierten Auftritt des Einakters monologisch ausdrückt und den Wendepunkt des Geschehens herbeiführt, ist nicht der Konflikt eines Jugendlichen, den die Ruhmsucht und der "pubertäre Männlichkeitswahn" zu Fall bringen,[17] oder den die Fehlentscheidung zwischen Amt und Menschsein, zwischen Staatsinteresse und Individualitätsanspruch zum Freitod treibt,[18] sondern vor allem der innere Kampf zwischen König und Prinz, die antizipierte Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Denn Philotas erkennt nach seiner nur kurzen Beruhigung, daß der Zustand, in dem er vor dem Vater steht, aufgrund der persönlichen Niederlage und der damit zusammenhängenden Schande auch nach der Gefangenschaft von Polytimet, dem Sohn von Aridäus, sich für ihn im wesentlichen nichts geändert hat. Selbst wenn ihm "Vorsicht" und Vater verzeihen, so bleibt die Schande des Versagens an ihm haften, ohne von der Stimme der Selbstverdammnis befreit zu sein.[19] Obgleich er die verachtende "Zunge des Pöbels" überdauern könnte, wäre doch die eigentliche Strafe - die Erinnerung an die "wahre dauernde Schande," die der "innere Richter" als sein "unparteiisches Selbst" unentwegt neu belebte (S. 110) - für Philotas unerträglich. Er hat die antiken Mannes- und Heldentugenden genauso internalisiert wie seine "Schwestern" in den bürgerlichen Trauerspielen die Frauenwerte der Unschuld und Reinheit in sich tragen; und mit der gleichen Stärke wie Sara drängen ihn Schuld und Gewissen zur Selbstbestrafung, wobei er immer wieder das 'Unglück' des Vaters auf sich bezieht: "Verlieret mein Vater durch mich nichts? Der Ausschlag, den der gefangene Polytimet, - wenn ich nicht gefangen wäre, - auf seine Seite brächte, der ist nichts? - Nur durch mich wird er nichts!" (S. 110).

---

[17]Seeba, *Die Liebe zur Sache*, 57.
[18]Schmitt-Sasse, 41.
[19]Flavell, 81.

Im Prinzip geht es Philotas weniger um den materiellen oder strategischen Verlust, den er dem Vater durch seine Gefangenschaft zufügt und weniger um den Versuch, ihm "den Sieg noch in die Hände" zu spielen (S. 110), als um die Abwendung der ihn so strafenden Schande und die Wiederherstellung des Tugendbildes, das der so geliebte Vater von ihm hat. Denn der von seiner Seite davongetragene "Verlust", den sich Philotas einbildet, ist kein Realverlust, da die Gefangenschaft Polytimets eine Erpressung durch Aridäus verhindert. Und der Gewinn, den sich Philotas durch sein Opfer verspricht, hängt an einem ebenso dünnen Faden wie das "Vielleicht" des bescheidenen Nutzens, den Aridäus aus seiner Beute hätte ziehen können (S. 108). Überhaupt ist die Gefangennahme Polytimets, wie Strato deutlich werden läßt, nur eine Folge der Gefangennahme von Philotas und wäre ohne sie wohl kaum zustande gekommen. Trotz der fadenscheinigen und wenig überzeugenden Begründung von Gewinn und Verlust, Sieg und Niederlage, die Philotas in seiner Phantasie gegeneinander abwägt und mit Leben und Tod gleichsetzt, scheint der Tod die einzige Lösung aus dem Dilemma des Helden zu sein. Allein im Selbstmord sieht er seine Chance, sich auch vor dem Vater "aufs neue zu bewähren, dem hohen Bilde, das er von sich entworfen hat, endlich dennoch zu entsprechen."[20] Hiermit geht Philotas allen ihn bedrückenden und niederschlagenden Problemen aus dem Wege: da er sich für ein "höheres Gut" als das Leben opfert, wird er zum Held und damit aber auch endlich vom Kinde zum Mann; gleichzeitig tilgt er die Schande der Niederlage und entgeht den Vorwürfen des Vaters, des Volkes und des inneren Richters. Daß bei all diesen Überlegungen des Prinzen stets die stoische Philosophie des Vaters eine Rolle spielt und Philotas tatsächlich in seinem Freitod das Tugendideal des Vaters verwirklicht, macht der junge Held gegen Ende seines Monologs im vierten Aufzug überdeutlich:

---

[20]DeLeeuwe, 36.

> O mein abwesender vortrefflicher Vater, itzt sei ganz in meiner Seele gegenwärtig! - Hast du mich nicht gelehrt, ein Held sei ein Mann, der höhere Güter kenne, als das Leben? Ein Mann, der sein Leben dem Wohle des Staats geweihet; sich, den einzeln, dem Wohle vieler? Ein Held sei ein Mann - Ein Mann? Also kein Jüngling, mein Vater? - Seltsame Frage! Gut, daß sie mein Vater nicht gehöret hat! Er müßte glauben, ich sähe es gern, wenn er *Nein* darauf antwortete. - Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? Wie alt? Sie muß hoch genug, und muß stark genug sein. (S. 111)

Mit der Entwicklung und dem Ausspruch des Gedankens vom Freitod als Rettung vor Schande und als einzigem Weg, das Ideal des Vaters zu realisieren und sich in den Augen des Vaters zu bewähren, scheint der Tod des jungen Mannes besiegelt. Denn Philotas verbaut sich selbst den Rückzug aus diesem Vorstellungskomplex noch dadurch, daß er sich einredet, seinen Plan nicht auszuführen, bringe ihm doppelte Schande, da er sich dadurch "selbst ein bitteres Gelächter" werden würde (S. 119). Der gefaßte Entschluß zum Freitod jedoch führt den Prinzen zur Selbstapotheose, die ihn mit sich selbst versöhnt und sein Gewissen beruhigt: "Ja, es bleibt dabei! [...] Ich fühl es, ich werde ruhig, - ich bin ruhig! - Der du itzt da stehest, Philotas - (*indem der sich selbst betrachtet*) - Ha! es muß ein trefflicher, ein großer Anblick sein: ein Jüngling gestreckt auf den Boden, das Schwerd in der Brust!" (S. 118-19).

D. Philotas und die Vater-Gestalten

1. Das Spiel mit den Vätern

Daß Philotas in seinem Denken weder einem "phantom of victory" nachgeht[21] noch mit Blindheit für die Einschätzung seiner tatsächlichen Situation geschlagen ist,[22] beweist er immer wieder durch die genaue Kenntnis und Beurteilung seiner Gegenüber. Nicht Ignoranz "für die Gleichheit mit dem Gegner" und für die "Spiegelbildlichkeit der Situation" lassen Philotas den Austausch mit Polytimet ablehnen, wie Ter-Nedden

---

[21] Robert R. Heitner, *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768* (Berkeley: U of California P, 1963) 292.
[22] Ter-Nedden, 153-54.

behauptet,[23] sondern eher die Voraussetzung der Gleichheit aller im Stück auftretenden Figuren und die genaue Kenntnis der Spiegelbildlichkeit der Situationen versprechen den Erfolg seiner geplanten Aktion. Denn Philotas spielt mit allen Charakteren, die eindeutig durch ihre Vaterschaft miteinander verbunden sind. Dabei ist die Übereinstimmung, die in den familiären Vorstellungen der Männer besteht, von bezeichnender Bedeutung, da der Prinz gerade hierauf zu bauen weiß; spielt er doch seine Jugend immer wieder erfolgreich zu seinen Gunsten aus. Zwar dringt Philotas einerseits durchwegs darauf, als Mann gesehen und als ein solcher behandelt zu werden, doch besitzt er andererseits keinerlei Scheu, sich auf seine Jugend immer dann zu berufen, wenn ihm etwas zugemutet werden soll, was seinen Plänen oder Wünschen widerspricht, und wenn er seinen Willen durchsetzen will. Philotas will durchaus von Strato "gefürchtet" werden (S. 104); er bewundert und beneidet dessen Narben, und dennoch weint und klagt der Prinz an Stratos Schulter und bringt den alten Krieger dazu, mit ihm "zum Kinde" zu werden (S.106).

Philotas' Gefühlsausbrüche entstehen aus der tiefen Verzweiflung heraus. Kann dem Prinzen im Zusammentreffen mit Strato kaum eine spielerische Absicht, mit welcher er den alten Mann für seine Zwecke gewinnen will, vorgeworfen werden, so wird das Ausspielen seiner Jugend im Gespräch mit dem ihm vertrauten Parmenio weit besser ersichtlich. Zunächst weiß Philotas diesen Freund seines Vaters mit kindlicher Unterwerfung und unschuldiger Berufung auf seine Vatergefühle zu versöhnen, nachdem er die Integrität Parmenios mit seinem Schweigebefehl in Frage gestellt hat: "Nun wohl, ich bitte dich um Verzeihung, Parmenio. Murre nicht, Alter! Sei wieder gut, alter Vater! - Du bist freilich klüger, als ich" (S. 115). In geschickter Weise gelingt es Philotas, Parmenio zu schmeicheln und ihn für seine Pläne zu gewinnen: "Ich bitte dich, ich umarme dich - Wenn du mich nur ein klein wenig lieb hast - Willst du?" (S. 116). Tatsächlich treibt es Philotas so weit, den alten Mann

---

[23]Ter-Nedden, 153.

regelrecht mit "Schmeicheleien" zu bestechen (S. 115), so daß dieser trotz seiner Vorahnungen für den Prinzen selbst "ein Bubenstück" zu begehen bereit ist (S. 117). Daß diese "Freundschaft" zwischen dem Jüngling und dem erfahrenen Krieger auf den gleichen familialen Wertvorstellungen der Liebe und Ergebenheit zwischen Vater und Sohn beruht, wird in dem von beiden Männern geleisteten Schwur zum Ausdruck gebracht. Was für Philotas der Vater bedeutet, repräsentiert der Sohn für Parmenio. Da Philotas selbst auf die Ehre, das Glück und die Wohlfahrt seines Vaters und Vaterlandes schwört, kann er das gleiche von Parmenio verlangen, was dieser durchaus bekennen muß. Bezeichnend aber scheint hierbei, daß Parmenio Philotas' Auffassung von Ehre und Glück, Unehre und Schande genau versteht und teilt: Feigheit, Nichtswürdigkeit, das Ertragen der Schande und der Spott der Frauen werden für beide zum Ausdruck des Gräßlichen und des Entsetzens. Die Tatsache, daß Philotas hier vor allem seine eigene Lage widerspiegelt,[24] die er mit dem Tod zu vermeiden sucht, kann Parmenio, dem die innere Verzweiflung des Prinzen entgeht, nicht erkennen. Auch bei Aridäus erreicht Philotas mit der Berufung auf seine jugendliche Unbedachtheit, den wachsenden Unwillen des Königs besänftigen und dessen Freundschaft gewinnen zu können: "Beruhige den Vater, o König! [...] O verlange nicht, König, daß ein Jüngling, wie ich, alles mit Bedachte und Absichten sprechen soll" (S. 121). Auf das anschließende Bekenntnis von Philotas zur Humanität und Menschenliebe, auf die Bestätigung, er werde niemals zum "Verschwender [...] des Blutes [s]einer Untertanen" (S. 121), glaubt Aridäus, seine eigenen Werte als Landes- und Familienvater bestätigt zu sehen: "Ja Prinz; was ist ein König, wenn er kein Vater ist! Was ist ein Held ohne Menschenliebe! Nun erkenne ich auch diese in dir, und bin wieder ganz dein Freund!" (S. 121).

---

[24]Flavell, 81.

2. Die Bestätigung der Tugend durch die Vater-Figuren

Wie genau Philotas hierbei nicht bloß die Väter, sondern auch deren Wertvorstellungen kennt und selbst verinnerlicht, wird aus der permanenten Bestätigung der Tugenden, die Philotas letzten Endes in den Tod treiben, von seiten der Vater-Gestalten ersichtlich. Schon gleich beim ersten Auftreten Stratos kommt es zur Konfrontation der Männer, die sich zunächst durch ihre Tugenden darstellen. Philotas bleibt soldatisch-forsch und lehnt stolz die Audienz des Königs ab, da ihm "nichts mehr schimpflich" vorkommt als die befürchtete Erniedrigung eines Besuchs von Aridäus hinnehmen zu müssen (S. 104). Strato verweist den Prinzen daher auf seine Bildung "voll jugendlicher Anmut" (S. 104), und erst als Philotas noch immer indirekt auf seine schändliche Situation verweist und die Narben Stratos neidisch lobt, zeigt auch dieser seine Anerkennung und Begeisterung für die tugendhafte Haltung seines Gegenübers:

> PHILOTAS. Laß meine Bildung unverspottet! Dein Gesicht voll Narben ist freilich ein schöners Gesicht –
> STRATO. Bei den Göttern! eine große Antwort! Ich muß dich bewundern und lieben.
> PHILOTAS. Möchtest du doch, wenn du mich nur erst gefürchtet hättest.
> STRATO. Immer heldenmütiger! Wir haben den schrecklichsten Feind vor uns, wenn unter seiner Jugend der Philotas viel sind. (S. 104)

Daß sich bei dem Lob der Männlichkeit durch Strato auch das ihm feindliche Lager nicht viel anders verhält, verrät Philotas in seinem klagenden Bericht der Vorgeschichte. Der "Strato" des Vaters von Philotas, Aristodem, half dem Prinzen bei der Überredung des Vaters und spornte seine Angriffslust und Tapferkeit mit "anfeuernden" Blicken - als wäre dies nötig gewesen -, auf dem Feldzug an (S. 105). Ob es sich bei Aristodem um eine rein kriegerische Heldenfigur handelt, die nach einem Orakelspruch sein eigenes und seiner Tochter Leben zu opfern bereit ist, wie es Euphaes im "Kleonnis"-Fragment befürchtet, kann hier sicherlich vermutet werden, zumal die Gestalt Aristodems selbst nur eine von vielen

Übereinstimmungen mit dem Fragment darstellt. Doch spielt die väterliche Empfindsamkeit und Liebesbereitschaft an dieser Stelle kaum eine Rolle. Denn auch die "empfindsamen" Vater-Gestalten, die ihre Söhne über alles lieben und wohl weniger bereit wären, ein Opfer wie Aristodem im Fragment zu bringen, teilen hier die heldenhaften Tugendwerte des Prinzen. Auch Parmenio, der sich selbst die Weisheit der langen Lebenserfahrungen zuspricht, schämt sich sowohl für die Taten Philotas' als auch für seine eigene Niederlage und bestätigt somit die Gefühle der Schande im Prinzen. Parmenio festigt vor allem auch die Befürchtungen, die Philotas das Wiedersehen mit dem Vater so erschweren: dieser scheint tatsächlich nach Parmenios Urteil für eine Niederlage kaum mehr als "eine ziemlich frostige" Miene übrig zu haben, die Parmenio auch für sich selbst zunächst erwartet hatte (S. 112).

Parmenios Worte jedoch wirken sich damit unbewußt gegen Philotas aus, zumal der Alte neben der Bestätigung von der Unehrenhaftigkeit ihrer Gefangennahme in Philotas, den er unbedacht wie ein Kind behandelt, das Gefühl der Unmündigkeit verstärkt: "Mein lieber frühzeitiger Held, laß dir das sagen: Du bist noch Kind! Gib nicht zu, daß der rauhe Soldat das zärtliche Kind so bald in dir ersticke" (S. 113). Doch erst mit dem Verweis auf das kindliche Liebesgebot - nach dem der Sohn den Vater "mehr lieben, als ehren" soll (S. 114) -, was Philotas erneut an seine Pflichten des Gehorsams und der Tugendbefolgung erinnert, setzt Parmenio den Prinzen vollends unter Druck. Denn für Philotas, dessen Entschluß ohnehin bereits gefaßt ist, gibt es nun keinen Grund mehr, seine Pläne nicht in die Tat umzusetzen. Nach Parmenios Worten wird sein Scheitern in der Schlacht zu Hause genauso aufgenommen werden, wie es die Phantasie des Prinzen ausmalt. Seine Niederlage bedeutet einen Makel, den der Vater zwar verzeihen würde, der ihm aber unweigerlich anhaften bliebe. Neben dem erwünschten Heldentum, das der Prinz durch die Niederlage mit Sicherheit nicht erreicht, steht aber auch seine Anerkennung als Mann und kompetenter Soldat in Frage. Muß sich Philotas nicht wundern, wie ihm der Vater begegnen wird, wenn

schon Parmenio, ein Untergebener, es wagen darf, ihn als Kind zu betrachten? Muß Philotas nicht mit Recht bezweifeln, sein Gewissen je beruhigen zu können und die von ihm selbst aufgestachelte, aber auch von anderen entgegengebrachte Schmach überstehen und überwinden zu können, wo doch selbst der an Schlachtwunden reiche Parmenio nur "voller Scham" vor ihm stehen kann (S. 112)?

3. Aridäus und der Vater von Philotas

Daß diese gegenseitigen Bestätigungen des Wertsystems, nach denen stets das Streben nach kriegerischer Haltung, selbstloser Opferbereitschaft und stoischem Heldentum von den Vätern hervorgehoben, gelobt und vorausgesetzt wird, die Ängste des jungen Mannes vor Spott und Schande und die aus seiner Gefangenschaft hergeleitete Scham wegen seiner Niederlage und seines Versagens verstärken und darüber hinaus vollkommen zu Recht bestehen, wurde bisher übersehen. So scheint weniger die "Verweigerung der Empathie" oder der Kommunikation die Lage des Königssohnes zur Aussichtslosigkeit zu treiben, wie Ter-Nedden glaubt, als die Unmöglichkeit, von seinem Heldentugendideal abzuspringen.[25] Dies wird zuletzt von Aridäus selbst verhindert, der ebenso wie der Vater von Philotas, wie Strato und Parmenio eine Mischung von familialen und staatspolitischen Tugenden in sich zu tragen scheint. Auch Aridäus ist empfänglich für die ehrenhafte und ruhmreiche Stellung des Mannes in der Gesellschaft. Als Philotas sich störrisch weigert, ohne Schwert vor die anderen Soldaten zu treten, wird das Lachen des Königs "zur Freude," ist er doch wie alle anderen Männer von dem jugendlichen Heldenmut und Mannesstolz des Prinzen angetan (S. 122). Hierin aber verkörpert Aridäus das, was Neumann das "Prinzip Heroismus" nennt, ebenso wie Philotas, den er ja seinem eigenen Sohn zum Vorbild setzt.[26] Entzückt über die Ähnlichkeit seines Gefangenen mit dessen Vater, selbst ein einst

---

[25]Ter-Nedden, 133.
[26]Neumann, 36.

geliebter und vertrauter Jugendfreund des Aridäus, bevor sie beide als Könige "zum Throne" gerufen wurden (S. 107), gibt Aridäus sein Ideal und seine Ansprüche an den eigenen Sohn Polytimet zu erkennen: "Auch diese frühe, männliche Sprache, Prinz, war deines Vaters! So höre ich dich gern! Und möchte, meiner nicht minder würdig, auch mein Sohn itzt vor deinem Vater so sprechen" (S. 107-08). Nicht nur achtet und schätzt Aridäus die "männliche Sprache," die "ernste, redliche Miene" und die ganze stürmische und stolze Haltung in Philotas (S. 107), er erwartet eben dasselbe Auftreten von seinem eigenen Polytimet. Gerade darin aber gleicht er dem Vater seines Gefangenen, also demjenigen, der Philotas eben dieses männlich-heroische Tugendprinzip vermittelte, an welchem der Prinz schon kurz darauf scheitern soll.

Auch in seiner politischen Haltung scheint Aridäus dem Vater des Prinzen eher zu gleichen als sich von ihm abzuheben. Es wäre falsch, von vornherein den gütigen und friedliebenden Monarchen in Aridäus und den kriegerischen, angriffslustigen Aggressor in seinem nun verfeindeten Jugendfreund zu erblicken. Denn sowohl die Worte des Königs als auch die des Prinzen lassen die wahren Gründe, die zum Ausbruch des Krieges führten, zweideutig offen. Aridäus' Beurteilung der Lage, die "der sorgende König, der eifersüchtige Nachbar" herbeiführte, bezieht sich sicherlich auf sich selbst wie auf seinen alten Freund (S. 107). Und auch wenn Aridäus sich darauf beruft, daß sein Feind "das Schwerd zuerst gezogen" habe, kann Philotas, indem er auf "unaufhörliches Necken" und auf die "stolze, verächtliche Antwort" seines Gegenübers aufmerksam macht, Aridäus einer ähnlichen Hitze und Übereilung beschuldigen, die dieser seinem Vater vorwirft (S. 120). Nicht zu Unrecht weist Philotas auf die Reziprozität der Schuldbeurteilung und die Zwecklosigkeit ihrer Diskussion hin: "Doch du sollst mich nicht zwingen; ich will nicht davon sprechen! Unsere Schuld und Unschuld sind unendlicher Mißdeutungen, unendlicher Beschönigungen fähig. Nur dem untrieglichen Auge der Götter erscheinen wir, wie wir sind; nur das kann uns

richten" (S. 120). Es führt auch an dieser Stelle nicht weiter, über die Kriegsschuld zu diskutieren, doch verdeutlicht die Diskussion zwischen Aridäus und Philotas die nicht zu unterschätzende Ähnlichkeit beider Könige und Vater-Gestalten. Wenngleich diese nämlich durch Krieg und Feindschaft getrennt sind, so scheinen sie doch durch die Verkörperung einheitlicher Tugendwerte, das Hegen gleicher Erwartungen, gleicher Ängste und Liebe für ihre Söhne verbunden. Ebenso wie Aridäus seinen Polytimet, liebt wohl auch der feindliche König seinen Sohn - darüber läßt Philotas schon zu Anfang der Tragödie keinen Zweifel -, doch genauso wie des Prinzen Vater tritt auch Aridäus noch für das heldische Denken seiner Zeit ein. Bis zum Tode lobt und bewundert Aridäus in Philotas die "wunderbare[] Vermischung von Kind und Held" (S. 123).

Gerade hiermit aber bestätigt und verstärkt der König die ohnehin schon verinnerlichten und verabsolutierten Tugendvorstellungen des jungen Helden. Nach Stratos väterlichem Verständnis und empfindsamer Rührung für das Schicksal von Philotas und nach Parmenios Bestätigung der Schande und Diskreditierung seines (Philotas) Mannestums wird Aridäus die letzte Vater-Figur, die das Vorhaben des Prinzen festigt und ihn an all das erinnert, was er so fürchtet:

> Woran erinnerst du mich, König? - An mein Unglück; nein, an meine Schande! Ich ward verwundet und gefangen! Ja! Aber ich will es nie wieder werden! Bei diesem meinem Schwerde, ich will es nie wieder werden! Nein, mein Vater, nein! Heut sparet dir ein Wunder das schimpfliche Lösegeld für deinen Sohn; künftig spar' es dir sein Tod! Sein gewisser Tod, wenn er sich wieder umringt siehet! (S. 123-24)

In Aridäus sieht Philotas die familialen und heldenhaften Tugenden seines eigenen Vaters verkörpert und wird damit an die Schande des Versagens, mit der er weder sich noch den Erwartungen des Vaters gerecht wird, und an seinen ihn verratenden jugendlich-kindlichen Eifer, der ihm die Niederlage einbrachte, erinnert. Wenn Philotas von dem "Wunder" schreit, womit er nur die Gefangenschaft Polytimets meinen kann, und darauf

anspielt, daß dem Vater nur diesmal das Schicksal, zukünftig aber nur der Tod seines Sohnes das "schimpfliche Lösegeld" ersparen wird, so gibt Philotas nicht bloß seinen völligen Mangel an Selbstvertrauen zu, sondern läßt auch erkennen, daß er die Situation, in der er sich befindet, weit besser erkennt, als man ihm gewöhnlich zuspricht. Philotas stirbt nicht hauptsächlich für Sieg und Frieden, das "phantom of victory," sondern in erster Linie für den Vater, von dem allein er Anerkennung will, von dem allein er sich als Mann und Held erweisen muß. Indem sich der junge Prinz ersticht, unterwirft er sich mit Leib und Seele dem väterlichen Tugendideal, wie er es interpretiert, hat er dabei doch "weiter keine Einsicht, als die Einsicht [s]eines Vaters" (S. 120). Wenn Sørensen behauptet, Philotas versündige "sich gegen die familialen Wertvorstellungen, indem er unnötigerweise und in schwärmerischer Jugendlichkeit seine kindlichen Gefühle dem Vater gegenüber unterdrückt und den Prinzen in sich den Sohn besiegen läßt," so darf das hier nur mit Einschränkungen übernommen werden.[27] Denn nicht den Sieg des Prinzen, sondern den des Sohnes scheint Philotas zunächst erreichen zu wollen. Als Sohn glaubt Philotas das zu tun, was der Vater nach seinem Ideal tun würde und gerade nach dieser Schlußfolgerung gibt es für Philotas keinen Ausweg als den Tod.

E. Friede, Familie und Freitod

Erst jetzt, nach seiner Helden- und Sühnetat, vermag der Prinz mit einem Gesuch um Vergebung an Aridäus den Frieden zu stiften, den er so aufs Spiel setzte: "Vergib mir, König! ich habe dir einen tödlichern Streich versetzt, als mir! - Ich sterbe; und bald werden beruhigte Länder die Frucht meines Todes genießen. - Dein Sohn, König, ist gefangen; und der Sohn meines Vaters ist frei" (S. 124). Doch Aridäus läßt sich nicht so leicht versöhnen, und nach der anfänglichen Erstarrung verliert er in einem Ausbruch der Raserei völlig seine

[27]Sørensen, 72.

königliche Haltung. Durch einen "Einbruch des Irrationalen" wütet er, den Frieden verweigernd und das reine Heldentum glorifizierend, auf den sterbenden Philotas, vor dem er alle väterlichen Liebesregungen verneint und sich den eigenen Sohn aufzuopfern bereit erklärt.[28] Erneut erinnert nun Philotas an den gefangenen und lebenden Polytimet, und erst jetzt gelingt es Aridäus, seinen Heroismus völlig zu überwinden und sich zur reinen Humanität durchzuringen.[29] Und nun wird Aridäus zum allvergebenden, unbedingt liebenden Vater, der um den Sohn jegliches Opfer in Kauf zu nehmen bereit ist. Am Ende der Tragödie kann Aridäus verkünden, daß nicht Land und Staat vor Menschenliebe, sondern Humanität und Familienliebe vor einem heroischen Staatsideal stehen sollen: "Umsonst haben wir Ströme Bluts vergossen; umsonst Länder erobert. Da zieht er mit unserer Beute davon, der größere Sieger! - Komm! Schaffe mir meinen Sohn! Und wenn ich ihn habe, will ich nicht mehr König sein" (S. 126).

Ob in des Königs Rückzug von dem Thron in den Bereich der Familie tatsächlich die Haltung von Philotas kritisiert wird, wie Saße jüngst behauptet hat, sei hier nicht in Frage gestellt. Diskutiert werden soll jedoch die Deutung, Philotas verleugne in sich den Sohn und stelle sich damit "außerhalb der humanen Ordnung [...], die als Familienordnung erscheint."[30] Denn Philotas verfolgt die Ideale des Vaters und fügt sich völlig der familialen Ordnung, die er kennt. Zu sehr empfindet er die Liebe und Vergebungsbereitschaft, aber auch die Trauer des Vaters um sein Versagen, als daß ihm die familialen Bande und die familiale Ordnung gleichgültig wären. In der Weigerung, den Vater nach seinem Versagen wiederzusehen, in seinen Schuldgefühlen, mit denen er sich verdammt, und in seiner Furcht vor der nur bedingten Vergebung des Vaters und des "inneren Richters" gleicht er der verzweifelten Sara, die sich weigert, den Brief des Vaters zu öffnen. Gerade weil ihm der

---

[28]DeLeeuwe, 38.
[29]Neumann, 37.
[30]Saße, 138.

Vater alles, und damit zumindest ebensoviel wie der Staat, bedeutet und da Philotas den Vater liebt und ehrt, kann er nur für dessen Tugenden, die er in sich trägt und die er auch in den anderen Vater-Gestalten vorzufinden glaubt, eintreten. Die Überwindung seiner Wertvorstellungen zugunsten eines reinen Humanitätsideals, wie es sich in Aridäus nach dem Tode des Prinzen andeutet, wird gerade hierdurch für Philotas unmöglich gemacht.

VII. Emilia Galotti

A. Die Galottis und die Hofgesellschaft

In dem wohl meistdiskutierten und sicherlich problematischsten bürgerlichen Trauerspiel Lessings, *Emilia Galotti*, [1] steht wieder - laut Titel - die Tochter im Vordergrund.[2] Ähnlich wie in dem Drama *Miss Sara Sampson* handelt es sich um einen Vater-Tochter-Konflikt, der auf der Bühne entfaltet und am Ende des Stückes mit dem Tod der Tochter aufgelöst wird. Neben den familiären Auseinandersetzungen enthält die Konfliktkonstellation eine gesellschaftspolitische Komponente, die auch in der Diskussion um die Familie Galotti nicht völlig ausgelassen werden darf, weil sie bei der Prägung des familialen Wertsystems der Familie Galotti eine entscheidende Rolle spielt. Alle Personen im Trauerspiel sind Angehörige der Gesellschaft eines fürstlichen Hofes. Dazu gehört auch der auf dem Lan[illegible] zurückgezogen lebende, wohl pensionierte oder verabschiedete Oberst Odoardo Galotti. Ein gewerbe- oder handeltreibendes Bürgertum, wie es in den Komödien zum Teil der Fall war, tritt nicht mehr auf.[3] Die Frage nach der Standeszugehörigkeit der

---

[1] G. E. Lessing, "Emilia Galotti," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Zitate und Hinweise entstammen dieser Ausgabe und sind im Text mit Seitenzahl versehen.

[2] Lessing schreibt zwar in einem Brief an seinen Bruder Karl vom 10.02.1772: "Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten, oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen" (LM 18: 18), doch kann die Funktion Emilias als Protagonistin auch hiermit nicht bestritten werden.

[3] Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 207. Zur Ständeproblematik siehe auch Walter Jacobi, "Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im Spiegel ausgewählter Dramenliteratur," *Diskussion Deutsch* 6 (1975): 26.

Familie Galotti braucht hier nicht im einzelnen behandelt zu werden; es genügt, auf die These Barners zu verweisen, der Odoardo als Oberst außerhalb des genau festzulegenden Standesgefüges ansiedelt.[4] Dabei wird die wirtschaftlich-ökonomische Lage der Familie völlig in den Hintergrund gedrängt;[5] die Familie verfügt ganz offensichtlich über genügend Mittel, um zwei Haushalte zu führen und der Tochter eine ausreichende Erziehung in der Stadt zu ermöglichen. Die Galottis führen trotz ihres eindeutig gehobenen Standes ein bürgerliches Leben und vertreten, ähnlich wie die Sampsons und schon die Familie des Barons in den *Juden* , bürgerliche Werte und Moralvorstellungen, wobei sie sich in Opposition zum freudigen und freien Treiben der Hofgesellschaft Guastallas befinden. Mit dieser Verwischung der Definition des Standes der Galottis kann Lessing allerdings "dem ständeübergreifenden Konzept der Charakterdarstellung Rechnung"[6] tragen und gerade die von den Galottis vertretenen "bürgerlichen" Wertvorstellungen als "allgemeinmenschliche" Werte proklamieren und hervorheben.

So ungewiß die gesellschaftliche Position Odoardos sein mag, so eindeutig läßt sich, zumindest in seinen Augen, die Stellung und Macht seines Opponenten bestimmen. Der Prinz verkörpert die absolute Macht in der wenn auch kleinen Grafschaft Guastalla und vertritt damit natürlich den schon im ersten Kapitel umrissenen Lebensbereich der Öffentlichkeit, der im krassen Gegensatz zu dem von Odoardo Galotti gelebten und befürworteten Lebensbereich steht. Daß sich diese beiden Sphären im Trauerspiel *Emilia Galotti* , wie in keinem anderen Drama Lessings, gegenüberstehen, muß auch in dieser Analyse betont werden, besonders weil sich hier der familiale Lebensraum von dem Raum der höfischen Welt bedroht findet. Jedoch ist hiermit, wie Barner erkennt, keineswegs die Konfliktkonstellation klar umrissen:

---

[4]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung* , 207.
[5]Wurst, 124.
[6]Wurst, 124.

> Unter diesen Umständen ist es - ganz abgesehen von der Gestalt des tugendhaften Appiani - nicht möglich, von einer klaren Konfrontation von adlig-lasterhafter und bürgerlich-tugendhafter Welt oder einem "Ständedrama" zu sprechen. Vielmehr geht der Konflikt des Stückes aus dem für das absolutistische System fundamentalen Antagonismus zwischen politischer Un-Moral und privater Moral hervor, der als gesellschaftlicher Antagonismus zwischen höfischen [sic] und familiärem Bereich erscheint.[7]

Barner fügt sich hier der noch immer vertretenen Meinung, daß der vielen Interpreten nicht zwingend erscheinende Tod Emilias im wesentlichen von dem Übergriff der höfischen Unmoral in den intimen Familienkreis herbeigeführt wird.[8] Diese These scheint durchaus plausibel, da hierbei die Problematik innerhalb des Familienkreises betont bleibt, ohne die gesellschaftliche Komponente des Stückes zu vernachlässigen. Bei dieser Deutung der Konfliktkonstellation wird jedoch die "bedrohte" bürgerliche Welt über die "unmoralisch" höfische Welt erhoben, und das in einer Art und Weise, die zwar im Hinblick auf die tatsächlichen Anschläge des Prinzen und seines Helfers Marinelli angemessen scheint, aber der Darstellung des Gesellschafts- und Familienbildes nicht gerecht wird. Denn beide an dem Antagonismus beteiligten Sphären werden von Lessing in einer Weise verbildlicht, die nur auf der Oberfläche den im 18. Jahrhundert lebendigen Stadt-Land-Topos weiterführt, ihn in der Tiefe jedoch darin bloßstellt, daß aufgezeigt wird, daß beide Welten, sowohl die höfisch-öffentliche als auch die familiale-private, auf gleichen Grundlagen beruhen und in gleichem Maße von Zerstörung bedroht sind. Daß zwischen den verschiedenen sozialen Lebensbereichen eine strukturelle Ähnlichkeit besteht, daß hier wie dort Menschen zusammenleben und in wechselseitiger Verbindung stehen, hat Ter-Nedden neuerdings hervorgehoben:

---

[7]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 207-08.

[8]Vgl. hierzu auch Sørensen, 86. Jede Art von Ständekonflikten lehnt auch Koopmann ab: "Aber selbst in *Emilia Galotti* geht es nicht um Standesprobleme an sich, sondern um die Bedrohung der Familie als einer menschlichen Urordnung durch Übergriffe des Adels" (Koopmann, 123).

> Tatsächlich herrscht in Lessings Dramen durchgängig ein extrem gleichmacherisches Klima der personalen Nähe, das in jedem Fall die Person hinter ihrer Rolle, ihrem Status und ihrer Funktion hervortreten läßt - gleich ob Diener, Offizier oder Prinz. Alle Versuche, den Gegensatz zwischen höfisch-repräsentativer Öffentlichkeit und bürgerlich-familiärer Intimität im Gegensatz der Hof-Welt des ersten und der Galotti-Welt des zweiten Akts wiederzufinden, bleiben vergebliche Liebesmühe. Die Kommunikationsstruktur zwischen dem Prinzen und Conti bzw. Marinelli, zwischen Odoardo und Claudia und zwischen Pirro und Angelo ist jedesmal, was den Grad der Intimität und der Personalisierung angeht, dieselbe.[9]

Diese Feststellung wird für die These dieser Untersuchung von bezeichnender Bedeutung. Die von Ter-Nedden erkannte "Kommunikationsstruktur" beruht nämlich auf der Gewalt der Autorität einzelner über ihre Mitmenschen und auf der Machtlosigkeit der anderen gegenüber dem einzelnen, und zwar nicht zwischen den sozialen Sphären, sondern selbst innerhalb der verschiedenen Lebensbereiche. Wenn Barner nun feststellt, daß "die Zerstörung der Familie durch despotische Übergriffe aus dem übermächtigen politischen in den ungesicherten familiären Bereich [...] zum Anlaß der Kritik an einem System" werde, "in dem die moralisch denkenden Untertanen ohnmächtig die Unmoral der Herrschenden erleiden," so kann dem Interpreten natürlich darin zugestimmt werden, daß im Drama tatsächlich in der Gestalt Odoardos ein gegenüber den Herrschenden hervortretendes, ohnmächtiges Verhalten sowie ein der äußeren Gefahr völlig offener und ungesicherter Familienkreis das Ende des Trauerspieles bestimmen;[10] doch geht in dieser Deutung verloren, daß Lessings Kritik am Gesellschaftsgefüge auch auf die Welt der Galottis gerichtet bleibt. Die tiefere Analyse der familialen Strukturen im Drama läßt nämlich Machtprinzipien hervorscheinen, die denen der höfischen Welt des Prinzen ähneln und ebenso die "Unmoral der Herrschenden" bloßstellt, wie die These der unbefleckten Familie moralisch denkender Untertanen.

---

[9]Ter-Nedden, 205.

[10]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 208.

Doch sei die so leicht als lasterhaft verschrieene Welt der Herrschenden und die Diskussion um die Konfliktkonstellation zunächst beiseite gestellt und die Familienwelt der Galottis näher beleuchtet. Außergewöhnlich ist, daß in diesem Stück die Gestalt der Mutter nicht fehlt. Es liegt also eine "kompiette" Familie mit Vater, Mutter und Kind vor und damit eine höchst interessante Sozialstruktur, die aufgrund der verschiedenen individuellen Ansichten und Überschichtungen die Charakterisierung Emilias und damit die Deutung des Stückes nicht unerheblich kompliziert. Eine ungestörte, konfliktfreie Beziehung der einzelnen Mitglieder existiert allerdings nicht, und die Vorstellung einer realisierten Familienharmonie muß für die Galottis von vornherein zurückgewiesen werden. Die Verhaltensnormen sowie die Wertvorstellungen aller Individuen basieren auf dem Muster der patriarchalischen Familienorganisation, die auch durch den getrennten Wohnsitz der Eheleute unverändert bestehen bleibt.[11]

B. Odoardo, Patriarch voller Mißtrauen

Odoardo nimmt als Oberhaupt der Familie die wichtige und bedeutende Funktion der Versorgung, der Führung und des Schutzes seiner Frau und Tochter ein. Daß er seinen Pflichten wenig gerecht wird, ändert nichts an der Tatsache, daß er sich seiner Stellung durchaus bewußt ist und sich dementsprechend aufführt. Sein kurzer Besuch im Hause seiner Frau im zweiten Akt stellt ein wichtiges Moment in seiner Charakterisierung dar. Ganz der fürsorgliche, verantwortungsbewußte Vater erscheint er plötzlich am Hochzeitsmorgen seiner Tochter, um "auf die angenehmste Art" seine Frau zu überraschen und nach dem rechten zu sehen (S. 144). Ohne seine Mithilfe, glaubt er, "vergessen sie etwas," doch bleibt er nicht lange bei diesem Gedanken, denn er will ja nur kommen, sehen und "sogleich wieder zurück," von wo er kam (S. 144). Odoardos mißtrauischer Übereifer ähnelt dabei eher der

[11]Sørensen, 82.

Überwachung als der Fürsorge, besonders gegenüber seiner Tochter Emilia, deren alleiniger Gang zur Kirche schon Grund zur Beunruhigung Odoardos wird:

> ODOARDO. [...] Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? -
> CLAUDIA. Ihrer Seele! - Sie ist in der Messe. - Ich habe heute, mehr als jeden andern Tag, Gnade von oben zu erflehen, sagte sie, und ließ alles liegen, und nahm ihren Schleier, und eilte-
> ODOARDO. Ganz allein?
> CLAUDIA. Die wenigen Schritte --
> ODOARDO. Einer ist genug zu einem Fehltritt! - (S. 144-45)

Odoardos Haltung scheint hierbei nicht allein "aus einer gewissen Unsicherheit" in der Einschätzung des Wesens seiner Tochter zu entspringen, sondern aus einem ausgeprägten Mißtrauen gegen Emilia.[12] Denn wenn von einem "Fehltritt" die Rede ist, dann doch von dem, den die Tochter begeht. Die Trennung der Eltern läßt Odoardo ganz offensichtlich nicht darauf verzichten, den Bewacher und Richter der Tugend seiner Tochter zu spielen. Mißtrauen und Überwachung zeigen jedoch den Grad der Abhängigkeit einer jeden Entscheidung der Frauen von dem Zuspruch des Vaters und weisen sicherlich ebenso auf das Bestreben Odoardos, seine Familie unmündig und von ihm abhängig zu halten.[13] Auf Claudias Fähigkeiten und Integrität richten sich seine besonderen Zweifel. Als diese die bevorstehende Trennung der Tochter beklagt, wirft Odoardo ihr Egoismus vor und fühlt seinen seit langem bestehenden Verdacht gegen die Wünsche Claudias, die seine eigenen zu durchkreuzen scheinen, bestätigt: "Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: - daß es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war, als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben" (S. 148). Claudias berechtigte Einwände, daß Emilia ja nur in der Gesellschaft auf ihren Grafen stoßen konnte, beruhigen den aufgebrachten Vater kaum, denn für seine strengen Vorstellungen und bei seiner Abneigung gegen den Hof und alles,

---

[12]Neuhaus-Koch, 30.
[13]Hierzu besonders Bauer, 33.

was dieser verkörpert, kann selbst der gute Ausgang die Mittel nicht heiligen. Erst als Claudia von der vegghia und der dortigen Begegnung Emilias mit dem Prinzen berichtet, schlägt die Besorgnis in einen Wutausbruch um, bei dem Odoardo seine Frau nur noch als "eitle, törichte Mutter" ansehen kann (S. 149). Zum Glücke Claudias ist es der Hochzeitstag der Tochter, und dies ist Grund genug für Odoardo, von einer erneuten Moralpredigt abzusehen: "ich möchte dir heute nicht gern etwas Unangenehmes sagen. Und ich würde, [...] wenn ich länger bliebe" (S. 149).

Im Gespräch mit Claudia gibt Odoardo seine moralische Haltung und sein Ideal der heilen Welt zu verstehen. Das bunte und gesellige Treiben am Hof und in der Stadt verkörpern für den Familienvater das Laster selbst, dem er nur in der Abgeschiedenheit des Landes zu entkommen glaubt. Sein Mißtrauen gegen alles, was mit der Außenwelt dieses Utopia in Verbindung steht, seine heftige Abneigung gegen außerfamiliäre, gesellschaftliche Tätigkeiten, die selbst das "Geräusch und die Zerstreuung der Welt" lasterhaft machen, sowie die Unfähigkeit, ein gelassenes Gespräch mit seiner Frau zu führen, ohne bei jeder Bemerkung aufzubrausen, radikalisieren Odoardos Einstellung von der Verruchtheit der Welt in einem Maße, daß für ihn selbst ein reibungsloser Umgang mit der Außenwelt nahezu unmöglich scheint.[14] Odoardos ablehnendes negatives Weltbild gleicht dem pietistischen, das Wierlacher umschreibt:

> Während Luther die Adiaphora als wertneutrale Vergnügen ansah, die erst im Mißbrauch sündig werden, hielten die Pietisten sämtliche actiones ludicrae als von Gott nicht gebotene sondern von den Menschen des Vergnügens halber erfundene Handlungen nicht erst in abusu, sondern in ipso usu für sündhaft und verwerflich. Im zweiten adiaphoristischen Streit waren es besonders Anhänger Franckes, die - tatkräftig - diese Ansicht vertraten.[15]

---

[14]Alois Wierlacher, "Das Haus der Freude oder Warum stirbt Emilia Galotti?," *Lessing Yearbook* 19 (1987): 151.
[15]Wierlacher, 149

Für das Familienleben der Galottis ist diese Einstellung ihres Oberhauptes natürlich nicht ohne entscheidende Konsequenzen. Denn durch das Gebot, den Kontakt zum Lasterhaften, das sich ja überall außerhalb des Intimbereiches des Familienkreises befindet, möglichst zu vermeiden, werden die Individuen immer wieder in die Familie und - da die Kommunikation zwischen den Mitgliedern nicht auf Offenheit beruht - immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen. Ziel des Lebens und allen Handelns wird dabei allein die Pflege und "Entfaltung von Moralität nach innen in den Binnenraum tugendhafter Gesinnungen."[16] In diesem Sinne teilt sich die Welt in die zwei bereits am Anfang erwähnten Bereiche, den tugendhaften, heiligen Bereich des Privaten und den unmoralischen, lasterhaften außerfamilialen Bereich der "großen" Welt, auf. Nur darf natürlich nicht vergessen werden, daß es sich hierbei in erster Linie um die Sicht Odoardos handelt, die seine Frau nicht unbedingt zu teilen braucht. Eine direkte Abneigung Claudias gegen das Leben auf dem Landgut läßt sich nicht eindeutig feststellen. Was für Claudia eher Abgeschiedenheit und Lebensabgewandtheit bedeutet, stellt für ihren Gatten die Idealwelt für eine familiale Selbsterfüllung dar, die er für die Tochter wünscht: "Nun haben sie sich gefunden, die für einander bestimmt waren: nun laß sie ziehen, wohin Unschuld und Ruhe sie rufen. - Was sollte der Graf hier? Sich bücken, schmeicheln und kriechen, und die Marinellis auszustechen suchen? um endlich ein Glück zu machen, dessen er nicht bedarf? um endlich einer Ehre gewürdiget zu werden, die für ihn keine wäre?" (S. 148).

Wesentlich ist jedoch die Tatsache, daß Odoardo nicht nur auf die Laster der höfischen Welt zu sprechen kommt, sondern besonders auf das, was seine persönliche Macht als Familienvater einschränken könnte. Die Sorge um die Autorität des Grafen am Hof steht hier stellvertretend für Odoardo. Das Bücken und Kriechen nach außen, eindeutig Zeichen der Submission, läßt sich kaum vereinbaren mit dem Bild des autoritären

---

[16]Saße, 179.

Alleinherrschers nach innen. Der "Rousseauismus" oder "Landsentimentalismus", wie Barner Odoardos Einstellung bezeichnet, dient demnach vor allem der Sicherung seiner eigenen Macht über die Familie.[17] Die Stellung der *patria potestas* ist allerdings so sicher in der Gesellschaft verankert, daß Odoardo sein Landideal sogar hierauf stützen kann und es für Emilia voraussetzen darf: "Warum soll der Graf hier dienen, wenn er dort selbst befehlen kann" (S. 148). Daß Odoardo bei all seinen Vorstellungen zur Familienneugründung seiner Tochter selbst von egoistischen Motiven geleitet wird, hat Saße neuerdings hervorgehoben. Indem Odaordo nämlich um die Unversehrtheit Emilias bange, sei er selbst doch am meisten von der Furcht um seine eigene "ideologische" Unversehrtheit besessen,[18] könne er sich ja allein in der Verwirklichung seines Ideals, das Emilia nun ausführen soll, selbst bestätigen. Tatsächlich scheint Odoardo mehr an seinem eigenen Entzücken an Appiani, als an dem Glück seiner Tochter interessiert, zumal er die Szene wieder verläßt, ohne das Mädchen gesehen zu haben und ohne auf ihre Gefühle zu achten, worauf ihn Claudia erst aufmerksam machen muß: "Noch einen Augenblick, Odoardo! Es würde sie schmerzen, deines Anblicks so zu verfehlen" (S. 147). Bedeutung hat für Odoardo allein die Tatsache, "daß es mit dieser Stadterziehung" nun zu Ende ist und Emilia in die sündenfreie Abgeschiedenheit zurückkehrt (S. 148).

C. Appiani

Diese soziokulturellen Wertvorstellungen von Landleben, Liebe, Ruhe und Sittlichkeit, innerhalb derer sich die patriarchalisch streng geordnete Familie allein voll entfalten kann, findet Odoardo von seinem Schwiegersohn bestätigt und setzt sie ebenso als zukünftige Idealwerte für seine Tochter Emilia voraus.[19] Beide werden von "Unschuld

---

[17]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 210.
[18]Saße, 193.
[19]Sørensen, 85.

und Ruhe" gerufen. Kann es Odoardo kaum erwarten, den "würdigen, jungen Mann" seinen Sohn zu nennen, da dieser seine Ideale voll vertritt und in "seinen väterlichen Tälern sich selbst" leben will, so weiß Appiani keine bessere Würde als Odoardos "Sohn zu heißen" (S. 147). Auch für Appiani stellt die Familie ein "Kommunikationsmodell sich selbst bewahrender Innerlichkeit" dar.[20] Odoardo selbst gilt ihm als "Muster aller männlichen Tugend" (S. 154), das ihn bereits in Gedanken in einen Rausch der Selbstapotheose versetzt: "Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart!" (S. 154). Doch kann Appiani seine Betrübnis weder vor seiner Braut noch vor seiner Schwiegermutter verbergen, denen seine Haltung ein Rätsel darstellt. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um Bedenken in letzter Minute, die an Mellefont erinnern, oder um die Schwierigkeit, "sich aus der höfischen Lebenswelt zu lösen," wie es Saße interpretiert.[21] Dazu wirkt Appiani viel zu enthusiastisch und ungeduldig, Odoardos Sohn zu werden. Vielmehr scheint es dem Grafen nahezugehen, den Prinzen aufzusuchen und ihm seine "Achtung" zu bezeugen (S. 156). Ganz offensichtlich liegt ihm das Kriechen und Schmeicheln ebensowenig wie Odoardo, und nicht zuletzt reizt ihn Marinelli fast bis zum Wutausbruch gerade dann, als er Appianis Unabhängigkeit in Frage stellt. Darüber hinaus befragt ihn Claudia, wenn auch scherzhaft, nach seinem Heiratsentschluß: "Sie sind heut' ernster als gewöhnlich. Nur noch einen Schritt von dem Ziele Ihrer Wünsche, - sollt' es Sie reuen, Herr Graf, daß es das Ziel Ihrer Wünsche gewesen?" (S. 156). Appianis Verneinung der Frage Claudias wirkt keineswegs unglaubwürdig und wird im Zusammenhang mit seinen Gefühlen für Odoardo zur logischen Konsequenz.

Weit wichtiger als die Frage seiner Aufrichtigkeit gegenüber Emilia scheint bei seiner "niedergeschlagnen Miene" das in seiner Betrübnis mitschwingende Mißtrauen, der

---

[20]Durzak, *Gesellschaftsreflexion bei Lessing* , 558.
[21]Saße, 191.

letzte Schritt zwischen dem Jetzt und der Stunde seiner Erfüllung könne von einem Fehltritt durchkreuzt werden: "Nur sehen Sie, gnädige Frau; - noch einen Schritt vom Ziele, oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde eines. - Alles was ich sehe, alles was ich höre, alles was ich träume, prediget mir seit gestern und ehegestern diese Wahrheit. Dieser Eine Gedanke kettet sich an jeden andern, den ich haben muß und haben will" (S. 156). Daß Appiani hier an der Tugendhaftigkeit seiner Braut zweifelt, darf sicherlich bestritten werden; trotzdem ähnelt Appiani seinem Schwiegervater in erschreckender Weise in seinem Argwohn, wenn seit einiger Zeit alles, was er sieht, hört, denkt und träumt, sich um die "Wahrheit" der Unsicherheit und Unbestimmtheit der Welt dreht. Ob Emilia eben dieses, sich nicht unzweideutig ausdrückende Mißtrauen von ehedem ahnt, kann allerdings in der einen Szene, in der sich das Paar gegenübersteht, kaum festgestellt werden. Zumal ihre Beziehung zueinander wenig entschlüsselt wird. Beide treffen nur in einer Szene aufeinander (II/7) und auch dort nur unter Claudias Aufsicht. Die Annahme Deschs, daß Emilia mit dem Grafen noch keine Minute allein verbrachte, läßt sich wohl schon mit Odoardos geringem Vertrauen gegenüber allem Laster begründen.[22] Sicherlich ist ihre Verbindung aber mehr als eine Heirat bloßer sozialer Konvenienz und elterlichen Arrangements. Die Tatsache, daß Appiani und Odoardo, wie es scheint, eher ein Herz und eine Seele sind als der Graf und Emilia, muß nicht heißen, daß zwischen dem Päar keine Liebe herrscht und Emilia "not emotionally committed" in die Ehe geht.[23]

Keinesfalls aber herrscht zwischen ihnen ein vollkommen offenes Vertrauensverhältnis. Das Erlebnis in der Kirche will Emilia fortan lieber verschweigen -

---

[22]Joachim Desch, "Emilia Galotti - A Victim of Misconceived Morality," *Trivium* 9 (1974): 93.

[23]Desch, 93. Daß es durchaus auch Indizien gibt, die für eine aufrichtige Liebe zwischen den Brautleuten sprechen, scheint der Deutung Deschs zu entgehen. Mit Recht weist Karl Eibl etwa auf das Erkennen Emilias schon von Appianis "Gang" (S. 153) und auf die zärtliche Erinnerung ihrer ersten Begegnung. Siehe Karl Eibl, "Identitätskrise und Diskurs," *JbddtSchillerges* 21 (1977): 149.

wenngleich sie hier in erster Linie dem Rat der Mutter folgt. Doch findet auch Emilia einen Grund zum Schweigen: "Er könnte mich leicht für mehr eitel, als tugendhaft, halten" (S. 153). Und gerade das will Appiani in Emilia vermissen, wie es sein Lob an ihrem frühmorgendlichen Kirchenbesuch bestätigt: "So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf ihre Frömmigkeit ist" (S. 154-55). Wie fest Appiani hier von Emilias Frömmigkeit und Natürlichkeit überzeugt sein mag, soll dahingestellt bleiben, allerdings bestätigt seine Bemerkung, daß auch er weder Stolz noch Eitelkeit in ihr zu schätzen bereit wäre[24] und daß vielleicht Claudias Befürchtung, Emilias Kirchenabenteuer werde ihn nur "unruhig" machen (S. 152), gar nicht so weit gegriffen ist. Und tatsächlich zeigt sich Appiani, dem "eine Minute am Zeiger" sich "in Jahre" ausdehnt (S. 156), ähnlich ungeduldig und unruhig wie Odoardo, dem Emilia in der Kirche schon "zu lang'" ausbleibt (S. 147).

So läßt schon Appianis kurzes Auftreten im zweiten Akt wenig Hoffnung, daß sich für Emilia bei dem Schritt aus dem Elternhaus in die Ehe wesentliches ändern wird, da sie allein von der väterlichen Gewalt in den Machtbereich des Ehemannes tritt, der wahrscheinlich ebenso über sie wachen und ihr Mißtrauen entgegenbringen wird, wie es ihr Vater tut. Es gibt kaum Hinweise, die das Gegenteil bestätigen, und auch der Einwand, daß Appiani, den die typisch bürgerliche Ohnmacht gegenüber Autoritäten aufgrund seines hohen Standes weniger präge, weniger geneigt sei, seine Autorität in der Familie auszuüben, muß hier zurückgewiesen werden.[25] Auch der Graf will sich in die Innerlichkeit

---

[24]Schmitt-Sasse sieht Appiani "fest davon überzeugt, daß Emilias Tugend über alle Eitelkeit erhaben ist" (Schmitt-Sasse, 141). Wenngleich diese Behauptung natürlich kaum zu widerlegen ist, fällt doch auf, daß Emilia selbst das Postulat der Reinheit geradezu demonstrativ zu verfolgen versucht, was nicht zuletzt in der Wahl ihres Hochzeitskleides zum Ausdruck kommt.

[25]Der Hinweis Durzaks, daß das "von Abhängigkeit durchsetzte Verhältnis, das selbst für Odoardo dem Prinzen gegenüber gilt," nicht auf Appiani zutreffe, darf keineswegs mit der Fähigkeit gleichgesetzt werden, dem Prinzen gegenüber anders auftreten zu können als Odoardo (Manfred Durzak, "Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*," *Lessing Yearbook* 1 [1969]: 78). Zweifellos nimmt der Graf einen eindeutig noch weit

des "Sich-selbst-Lebens" zurückziehen. Und aufgrund der völligen Übereinstimmung der Wertvorstellungen von Odoardo und Appiani, die sich zweifellos über die patriarchalische Familienordnung und die strenge, pietistisch geprägte Lebenshaltung erstreckt, wird jede Erwartung, Emilia könnte dort ein weniger streng geregeltes Leben führen, zunichte gemacht.

D. Claudia. Eine Frau zwischen Mann und Tochter

Die Parallelen, die sich zwischen Odoardo und Appiani in den Wertvorstellungen, aber auch im Verhalten zu ihren Frauen zeigen, werden von den Reaktionen von Mutter und Tochter fast spiegelbildlich reflektiert. Claudia sieht ihre eigene Existenz als eine auf dem Lande verblühende Frau zweifellos auch auf ihre Tochter zukommen. Mag für manchen Interpreten ein Unterschied zwischen Odoardos Liebe und Beziehung zu Claudia und dem Verhältnis von Appiani zu Emilia bestehen, so wird dieser von Claudia selbst nicht in Erwägung gezogen. Die Angst um ihre Tochter, vor dem Mißtrauen und den Zweifeln des Vaters und vor der Möglichkeit, in ihrer Tochter ihr eigenes miserables Ehedasein wiederholt zu erleben, veranlassen sie zu ihren mütterlichen Ratschlägen, die sich so folgenschwer auswirken. Während Odoardo seinem Ideal des friedlichen, tugendhaften Landlebens entgegenstrebt und seine Position durch den Rückzug aus der Gesellschaft "in die Innerlichkeit," durch Lebensabwendung und Abstinenz radikalisiert, verkörpert Claudia eine

---

über den Galottis stehenden Stand ein, doch verkörpert er völlig die bürgerlichen Moralwerte eines Odoardo. Zwar läßt es sich nur schwerlich beweisen, daß auch Appiani wie Odoardo dem Prinzen hilflos gegenüberstehen würde, doch erlauben zwei Indizien, hierauf zu schließen. Erstens spricht seine Unruhe eindeutig dafür, wie zuwider ihm der Gang zum Prinzen ist; so zuwider, daß er sich lieber mit Marinelli, dem er sich offenbar gewachsen sieht, duellieren will, als vor diesem zu kriechen und sich loszubitten. Zweitens läßt gerade seine Unabhängigkeitsbestätigung vor Marinelli darauf schließen, wie wenig er dieses vor dem Prinzen tun will und wohl zu tun fähig ist. Appiani gerät ja gerade hierbei außer sich und verliert seine Fassung - sein Gesicht glüht noch, als Claudia wieder auf die Bühne tritt (S. 160). Das Auftrumpfen Appianis vor Marinelli selbst besagt ebensowenig, daß der Graf ein gleiches Verhalten vor dem Fürsten wagen würde: weiß sich doch auch Odoardo später vor Marinelli recht wohl zu behaupten (V/3).

"Mittlerfunktion" zwischen der Welt ihres Mannes und der von ihm als korrupt und lasterhaft befundenen Realität des höfisch-städtischen Lebens.[26] Die seit zwei Jahrhunderten andauernde negative Einstellung zu Claudias Charakter und Verhalten kann und soll an dieser Stelle nicht weiter eingenommen werden. Denn die genaue Betrachtung ihrer Lebensumstände, ihres von Argwohn, Zweifeln und Vorwürfen überschatteten Verhältnisses zu ihrem Gatten und ihre fürsorgliche, angsterfüllte, aber vollkommen vertrauensvolle Beziehung zu ihrer Tochter Emilia lassen sie weder als eine "bornierte und durch ihre gesellschaftliche Eitelkeit korrumpierbare" Frau[27] noch als eine "stolze und eitle Mutter, [...] die es gern gesehen hätte, wenn ihre Tochter in adelige Kreise eingeheiratet hätte,"[28] auftreten. Wer sie so sieht, folgt nur den Fußstapfen Odoardos, der ja von Anfang an einen "alten Argwohn" gegen Claudias Vorliebe für die Stadt vorweisen kann.

Claudia ist, wie es im sechsten Auftritt des zweiten Aktes völlig deutlich wird, als Emilias Mutter ihre engste und wichtigste Vertraute. Wo Emilia vor ihrem zukünftigen Gatten schweigt - natürlich auf Anweisung der Mutter - und vor dem Vater am Dramenende Rede und Antwort steht (V/7), hält sie der Mutter nichts von ihrer Begegnung, aber auch nichts von ihren Gefühlen zurück. Claudia vertritt nicht die Haltung "der rauhen Tugend" ihres Mannes (S. 149), was nicht heißen soll, daß sie dem Hause der Grimaldi nahesteht, sondern daß sie nicht den Argwohn Odoardos teilt, der in allem einen Fehltritt wittert und in jedem einen Lasterhaften sieht: "O, der rauhen Tugend! - wenn anders sie diesen Namen verdienet. - Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar! - Oder, wenn das die Menschen kennen heißt: - wer sollte sich wünschen, sie zu kennen?" (S. 149). Da sie gegenüber den Menschen und der Welt eine ganz andere Einstellung in sich trägt als ihr Mann, sieht Claudia auch in der Tochter nicht etwa das Laster, sondern vermutet völlig vorurteilsfrei das Gute in Emilia:

---

[26]Wurst, 125.
[27]Kaiser, *Krise der Familie*, 15.
[28]Sturgess, 19.

EMILIA. Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger sein sollen, als heute: nie ist sie weniger gewesen, was sie sein sollte.
CLAUDIA. Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen, auch beten.
EMILIA. Und sündigen wollen, auch sündigen.
CLAUDIA. Das hat meine Emilia nicht wollen! (S. 150)

Mögen die Interpreten hier neben dem Weltvertrauen Claudias vor allem eine Zuneigung Emilias zum Prinzen sehen, die Entdeckung "eine[r] bisher unangesprochene[n] Seite ihrer Natur"[29] und die Folgerung: "She heard it only too willingly," was der Prinz ihr ins Ohr flüsterte,[30] so kann Claudia wiederum solche Ansichten selbst nicht teilen. Ohne die Diskussion um die tatsächlichen Gefühle Emilias in der Kirche wiederbeleben zu wollen, sei darauf verwiesen, daß das Mädchen sehr viel eher in Beten und "strengste[] Übungen der Religion" verfiele (S. 202), als ihrer Mutter von dem gesamten Vorfall zu berichten und noch weniger dem zukünftigen Gatten davon würde sagen wollen, wenn sie tatsächlich etwas anderes in der Kirche spürte als Furcht und Schrecken vor dem, was sie hörte und sah.[31]

Was dem Mädchen, ausgerechnet an dem ihr so heiligen Ort, begegnete, geht tatsächlich weit über ihren jungen Verstand hinaus. "Eine unheimliche Begegnung," wie es Dresen deutet, bei dem der Teufel "sich direkt vorm Altar" erhebe.[32] Doch sei dahingestellt, in welcher Gestalt der Prinz vor Emilia erschien; fest steht, daß Claudia hiernach gar nicht zu fragen im Stande scheint. Denn als Emilia den Prinzen erwähnt, gilt ihr erster Gedanke dem Glück, daß Oberst Odoardo nicht zugegen ist: "O gesegnet sei die Ungeduld deines Vaters, der eben hier war, und dich nicht erwarten wollte!" (S. 151). Wenngleich Claudia - wie man ihr vorwirft - Ausmaß und Gefahr der Situation nicht erkennen mag, so durchschaut sie ihren Mann umso besser. Dabei reagiert Claudia kaum anders als es die Haltung Odoardos zwei

---

[29]Durzak, *Das Gesellschaftsbild*, 81.
[30]Desch, 95.
[31]Hierzu auch Sturgess, 115.
[32]Adolf Dresen, "Emilia, oder die Gewalt der Verführung," *Lessing heute*, Hrsg. Edward Dvoretzky (Stuttgart: Akademischer Vrlg., 1981) 66.

Szenen zuvor erwarten läßt. Die Tatsache der aufrichtigen Unschuld Emilias hätte den so hitzigen Vater wohl kaum vor neuen Befürchtungen und Verdächtigungen zurückgehalten:

> CLAUDIA. Wenn du in deiner Verwirrung auch ihn das hättest hören lassen!
> EMILIA. Nun, meine Mutter? - Was hätt' er an mir Strafbares finden können?
> CLAUDIA. Nichts; eben so wenig, als an mir. Und doch, doch - Ha, du kennst deinen Vater nicht! In seinem Zorne hätt' er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. In seiner Wut hätt' ich ihm geschienen, das veranlaßt zu haben, was ich weder verhindern, noch vorhersehen können. (S. 151)

Claudias Reaktion ist zweifellos Ausdruck ihrer Angst um die Tochter sowie um sich selbst vor dem Zornesausbruch Odoardos. Wie sehr Claudia nur diese eine Furcht vor Augen hat, zeigt die Tatsache, daß sie von sich aus nochmals darauf zurückkommt: "Gott! Gott! wenn dein Vater das wüßte! - Wie wild er schon war, als er nur hörte, daß der Prinz dich jüngst nicht ohne Mißfallen gesehen!" (S. 152). Allein mit dem Hinweis, das Geschehen als Traum zu deuten, weiß Claudia ihre Tochter zu beruhigen. Sicherlich macht die Mutter sowohl sich selbst als auch der Tochter etwas vor, doch muß ihre Reaktion in Zusammenhang mit Odoardos vorgehender Verdächtigung und seinem Wutausbruch gesehen werden. Außer der von ihm betonten Fürsorge und Vorsorge, "wie leicht vergessen sie etwas" (S. 144), zeigt Odoardos überraschender Besuch nämlich vor allem, wie unmündig, unfähig und hilflos er Emilia und Claudia hält und für wie fähig, umsorgend und wichtig er sich selbst einzuschätzen versteht. Er traut ihnen nicht und er traut beiden nichts zu, leben sie doch in der Nähe des von ihm so verabscheuten Hofes.

Erst hier im Rückblick, als Claudia vor Angst seine Ungeduld segnet, wird deutlich, was Odoardo mit seinem Überwachungsbesuch in Wahrheit tut: er zweifelt an der Kompetenz der Ehefrau - als ob diese nicht die Hochzeit ihrer Tochter weit besser im Griff hätte -, er befürchtet das Laster der Tochter, er wettert gegen die Angst der Mutter, die er selbst doppelt verkörpert; kurz, er steigert sich in einen Zustand hinein, der es ihm

unmöglich macht, seine Tochter zu sehen, ohne auf sie (und die Mutter) zu wüten und sie vielleicht über ihren "Fehltritt" zu belehren, den Fehltritt des Prinzen in der Kirche nicht vorausgesehen zu haben. Und erst hier, in Claudias negativer, heftiger Reaktion auf Emilias Bitte, wenigstens dem Grafen alles zu beichten, zeigt sich, was Odoardo mit seinem Überraschungsbesuch in Wirklichkeit erreichte: Er hat Claudia verstimmt, anstatt sie über die mütterliche Trauer um die Trennung von der Tochter zu trösten; er hat die Tochter verstört, die es sich gar nicht erklären kann, daß der so geliebte Vater sie an dem so wichtigen und doch wohl auch von ihm so herbeigesehnten Tag nicht sehen will; und in all diesem hat er nichts als seine Frau dazu gebracht, die väterliche Strenge zu beschwichtigen, zwischen ihm und der Tochter zu vermitteln und im Prinzip nicht nur ihn selbst, sondern auch Emilia zu belügen und zu hintergehen: denn die wahren Umstände für Odoardos Ungeduld und allzu raschen Aufbruch gesteht sie Emilia nicht.

Wenn Claudia ihrer Tochter nun den Rat gibt zu schweigen und sie vor einer grenzenlosen Offenheit zum Ehemanne warnt, weil nicht allein "die Liebe von Prinzen, sondern auch die von ganz normalen Liebhabern" eine durchaus "wandelbare Größe" darstellt,[33] damit aber nicht bloß die eheliche Liebe in der ländlichen Idylle in Frage stellt, sondern auch wahrhaftig den weiteren Geschehensablauf wesentlich mitbestimmt, so beruht Claudias Ratschlag weniger auf Blindheit gegenüber der Sachlage als auf Sonnenklarheit in der Kenntnis ihres Gemahls. Ob Appiani tatsächlich wie Odoardo reagiert hätte, "den Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher" zu verwechseln und Jahre später "alten Argwohn" hervorkramen würde, darf hier dahingestellt bleiben. Daß Claudia aber in, wie sie glaubt, guter Voraussicht ihre Erkenntnisse und Eheerfahrungen an Emilia weitergibt, soll ihr hier nicht vorgeworfen werden. Und wenn Odoardo das entgeht, was er ja eigentlich hören

---

[33]Ter-Nedden, 218.

wollte, nämlich daß man seine Hilfe brauche, dann muß auch das seiner Ungeduld, nicht aber den Beschwichtigungsversuchen Claudias zugeschrieben werden.[34]

E. Emilia

Selbst in all ihren Ängsten denkt Emilia nicht im geringsten daran, Appiani vor etwas zu warnen, was weder sie noch ihre Mutter vorausahnen können. Emilias Einspruch gegen Claudias Ratschlag dreht sich eben um das Thema, das Claudia anschneidet, nämlich um die Aufgabe und die Notwendigkeit, die mögliche Wut und Unruhe des Ehemannes unter keinen Umständen zu vermehren: "Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren bessern Einsichten mich in allem unterwerfe. - Aber, wenn er es von einem andern erführe, daß der Prinz mich heute gesprochen? Würde mein Verschweigen nicht, früh oder spät, seine Unruhe vermehren? - Ich dächte doch, ich behielte lieber vor ihm nichts auf dem Herzen" (S. 153). Beide Frauen haben das gleiche Ziel, die Harmonie der Ehe zu bewahren, doch öffnet sich ihnen ein ungleicher Weg. Anders als Claudia verfügt Emilia weder über die Erfahrungen einer Ehefrau eines autoritären Mannes noch über die Reife einer Mutter, der das Leben in der Gesellschaft keineswegs fremd scheint. Sicherlich überschätzt Claudia ihre Tochter, wenn sie hofft, daß Emilia dem Prinzen in "Einem Blicke alle die Verachtung" entgegenbrachte, die er nach seinem Betragen wahrlich verdiente (S. 152). Dabei vergißt sie, daß Emilia einerseits die "Sprache der Galanterie" nicht gewohnt ist und daß andererseits der Prinz für Emilia eine Autorität darstellt, die selbst ihr Vater später nicht zu kreuzen wagt.

---

[34]Wenn Sørensen behauptet, "Odoardos hausväterliche Schutzfunktion" werde durch Claudia "unmöglich gemacht," so entgeht dem Interpreten die Tatsache, daß Odoardo wenig oder gar nichts von der Entführung hätte verhindern können, da er bereits vor der Rückkehr der Tochter von der Kirche aus Ungeduld das Haus Claudias verläßt (Sørensen, 83).

Als Emilia in der Kirche den Prinzen erkennt, wagt sie kaum, ihn anzusehen, und in ihrer Unsicherheit bleibt ihr allein die Flucht; eine logische Konsequenz ihrer Unfähigkeit, mit der Lage fertig zu werden. Doch auch das stellt allein eine Folge ihrer Erziehung dar:

> Durch die autoritär-liebevolle Erziehung des Vaters zur Passivität und zur Anerkennung dieser Autorität erzogen, ist es ihr nicht möglich, sich mit ihrer Umwelt ohne die Hilfe Anderer auseinanderzusetzen. [...] Diese Abhängigkeit von den Idealen des Vaters ist ein erwünschtes Erziehungsziel, da es das familiäre Wertesystem unterstützt und die damit verbundene gegenseitige Bedingtheit der familiären Liebe garantiert.[35]

Was im innerfamiliären Bereich emotionale und autoritäre Bindungen stützt und das patriarchalische System verstärkt, wirkt sich somit in der Konfrontation mit der Außenwelt für das Individuum gefährlich aus:

> Die familiäre Katastrophe wird dadurch vorbereitet, daß Emilia völlig unaufgeklärt über den galanten Ton in die höfische Gesellschaft eingeführt wird und deswegen auf die wiederholten Annäherungen des Prinzen nur erschreckt und zurückweichend reagieren kann. Der Mangel an Erziehung in geselligen Umgangsformen und ihre Frömmigkeit führen bei ihr zur Unfähigkeit, sich in dieser Gesellschaft sicher zu bewegen und deren Konventionen auch zum eigenen Schutz zu gebrauchen.[36]

Dennoch kann Emilias Tod nicht allein mit ihrer Unmündigkeit und mangelnder Erfahrung, im gesellschaftlichen Leben ihre "Frau" zu stehen, erklärt werden. Denn Emilia könnte gegenüber dem Prinzen noch bei aller gesellschaftlichen Erziehung kaum eine andere Haltung als die, welche ihrer sozialen Stellung zukommt, einnehmen. Auf die noch erhebliche Diskrepanz ihrer sozialen Position und dem an der Spitze seines Standes stehenden Prinzen weist indirekt bereits Marinelli im ersten Akt. Selbst der Standesunterschied zwischen Appiani und den Galottis ist groß genug, um dem Grafen durch die Verbindung mit Emilia den "Zirkel der ersten Häuser" zu versperren (S. 138).[37]

---

[35]Wurst, 133-34.

[36]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 213.

[37]Auf die enorme soziale Distanz zwischen Emilia und dem Prinzen, die sich in ihrem Verhalten an mehreren Stellen deutlichst zeigt, weist ausführlich Schmitt-Sasse, 89-91.

Dieses soziale Gefälle zwischen Emilia und dem Fürsten wird besonders in Emilias späterem Verhalten ersichtlich. Als das Mädchen in der fünften Szene des dritten Aufzugs auf den Prinzen stößt, befindet sie sich zweifellos noch im Zustand großer Verstörung und Erregung. Zeit zu großer Überlegung und Vorbereitung, wie sie vor dem Prinzen auftreten soll, wird ihr nicht gelassen, und bevor sie von ihrer Familie hören kann, verkündet Marinelli mit "hier ist er schon" dessen Ankunft (S. 168). In ihrem Zustand hat Emilia ja hauptsächlich zwei Dinge im Kopf: sie will unter keinen Umständen alleine mit dem Prinzen bleiben, und sie will wissen, was mit ihrer Mutter und Appiani geschehen ist. Hierbei zeigt Emilia zunächst weder Scheu noch Zurückhaltung:

> DER PRINZ. [...] Wir suchen Sie überall, schönstes Fräulein. - Sie sind doch wohl? - Nun so ist alles wohl! Der Graf, Ihre Mutter,-
> EMILIA. Ah, gnädigster Herr! wo sind sie? Wo ist meine Mutter?
> DER PRINZ. Nicht weit; hier ganz in der Nähe.
> EMILIA. Gott, in welchem Zustande werde ich die eine, oder den andern, vielleicht treffen! Ganz gewiß treffen! - denn Sie verhehlen mir, gnädiger Herr - ich seh' es, Sie verhehlen mir -
> DER PRINZ. Nicht doch, bestes Fräulein. - Geben Sie mir Ihren Arm, und folgen Sie mir getrost.
> EMILIA (*unentschlossen*). Aber - wenn ihnen nichts widerfahren - wenn meine Ahnungen mich trügen: - warum sind sie nicht schon hier? Warum kamen sie nicht mit Ihnen, gnädiger Herr? (S. 168-69)

Und erst als Emilia sich nicht entschließen kann, den Arm des Prinzen zu ergreifen, und nicht aufhört, Fragen zu stellen, greift der Prinz geschickt auf seine gesellschaftliche Position zurück: "Wie, mein Fräulein? Sollten Sie einen Verdacht gegen mich hegen?" (S. 169). Dies nun versteht Emilia nicht als Sprache der Galanterie, sondern deutlich als 'galante' Sprache der Macht, die es ihr tatsächlich unmöglich macht, gegen den Prinzen Verdacht zu erheben. So weiß sie sich nur noch mit dem Fußfall aus der Klemme, in der sie sich sicherlich zu finden glaubt, herauszuziehen. Daß Emilias Verhalten in dieser Szene, ihre Infragestellung, ihre wachsende Unsicherheit und die abschließende Unterwerfungsgeste "nicht durch emotionale Nähe, sondern durch soziale Distanz" gekennzeichnet ist, konnte Schmitt-Sasse

überzeugend darstellen.[38] Emilia reagiert nicht auf den Mann, der ihre Sinne reizt, sondern auf ihren Fürsten, der ihr Schicksal in den Händen hat.

Ob sie schon hier ahnt, wer hinter dem Attentat steckt und daß es sich allein um ihre Entführung handelt, darf hier unbeachtet bleiben, doch weiß Emilia mit Bestimmtheit seit dem Kirchenbesuch am Vormittag, wozu der Mann, dem sie zu Füßen liegt, fähig ist. Alles, was er verkörpert, stellt für sie das Laster dar, wobei die Begegnung in der Kirche zur letzten Bestätigung der Ansichten und Warnungen des Vaters werden mußte.[39] So ist es nicht das Fehlen eines "Rangbewußtseins", das Emilia unfähig macht, dem Prinzen angemessen zu begegnen, sondern gerade ihr ausgesprochenes Bewußtsein um ihre tatsächliche Lage. Emilia weiß genau, wen sie vor sich hat, wo sie ihm begegnet und wie sie sich nach ihrem strengen Tugendregister zu verhalten hat.[40] Doch der Prinz gibt sich "beschämt" und beteuert ihr mit Entschuldigungen und Selbstvorwürfen seine Unschuld am Geschehen des Tages und seine Einsicht des Fehlverhaltens. Dabei spricht er Emilia eine Gewalt über seine Person zu, die geradezu unverschämt anmutet: "Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben. Nur falle Ihnen nie bei, daß Sie eines andern Schutzes gegen mich bedürfen" (S. 169). Wie

---

[38]Schmitt-Sasse, 89.

[39]Schmitt-Sasse, 145.

[40]Die Deutung Schmitt-Sasses, Emilia habe weder ein "Verhalten parat, mittels dessen sie sich der Zudringlichkeiten des Prinzen erwehren könnte," noch den Mut zu "einem verächtlichen Blick" scheint an dieser Stelle an einer falschen Formulierung zu leiden. Denn Emilia verhält sich genauso, wie es ihrer sozialen Stellung, ihrer momentanen Lage und ihrem ganzen Charakter entspricht und weiß später offenbar sehr wohl, wie Claudia bemerkt, sich den Prinzen "in einer Entfernung" zu halten (S. 191). Es sollte also vielmehr heißen, Emilia verfüge nicht über ein *effektives* und *dem Hofleben angemessenes* Verhalten, mittels dessen sie sich aus dem Palast des Prinzen entfernen könnte. Auch ob Emilia der Mut zu einem "verächtlichen Blick" abgesprochen werden darf, muß in Frage gestellt werden, zumal sie mutig genug ist, der Gewalt und dem Willen des Prinzen zu trotzen. Es scheint daher viel eher, daß Emilia selbst die "Sprache" und das Verhalten "der Galanterie", mit dessen Geschickten Wendungen sie sich aus der Affäre ziehen könnte, nach ihrem Tugend- und Reinheitsgebot gar nicht anwenden *darf*, und daher auf sie verzichtet, weil sie eben solches Verhalten zu dem reduzierte, wovon sie sich mit allen Mitteln zu distanzieren sucht. Vgl. Schmitt-Sasse, 91.

aufrichtig der Prinz seine Entschuldigungen stammelt, wie fest er von seinen Worten selbst überzeugt ist und wie weit es sich hierbei um die "Sprache der Galanterie" handelt, braucht an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Genauer jedoch muß die Frage der "Gewalt", die der Prinz seinem Opfer einräumen will, durchleuchtet werden. Denn Emilia wird ja hier verbal eine Entscheidungsfreiheit eingeräumt, mit der sie sich wohl aus der gefährlichen Lage auf dem Lustschloß herausmanövrieren könnte.

Wie aber sollte Emilia diese "Gewalt" gebrauchen oder nur zu gebrauchen wissen? Sie, die bislang selbst auf der untersten Stufe der Autoritätsleiter nur gewohnt sein kann, Befehle zu empfangen, die Wünsche der Eltern zu erfüllen, sich den Regeln und Geboten der Religion zu unterwerfen und damit Gewalt zwar zu erfahren weiß, doch auszuüben wohl nie die Möglichkeit hatte. Daß Emilia allerdings nur zurückschreckt und Macht und Gewalt nicht ausüben kann, soll an dieser Stelle nicht vermutet werden. Denn später, im letzten Akt, kommt Emilia mit einer Kraft und Entschlossenheit auf die Bühne, die eine noch größere Gewalt über die Handlung ihres Vaters und über ihr eigenes Leben erkennen läßt. Es scheint demnach, daß Emilia weniger die Macht, die ihr der Prinz einräumt, zu ihrem Vorteil nutzen kann, als daß sie sie nach ihren Moralpostulaten gebrauchen darf. Denn es handelt sich um eben die gleiche Macht, welche einer Orsina gewöhnlich "ein ganzes Heer geschäftiger Augendiener" entgegeneilen läßt (S. 178), und somit um das Medium der Verführung, um den Köder der Versuchung selbst, von dem sich Emilia am Ende so bedroht fühlt. Es ginge dabei zu weit, die Behauptung aufzustellen, Emilia glaube sich von der mit der Stellung einer Mätresse verbundenen Macht weit mehr angezogen als vom Verführer selbst - was den Disput um ihren so oft zitierten Ausruf "Verführung ist die wahre Gewalt" (S. 202) nur erneut aufflammen ließe. Allerdings soll hier nicht länger unterstellt werden, daß Emilia nicht wisse, was der Prinz ihr eigentlich anbietet und was mit seinem Angebot verbunden ist. Allein wie könnte sie von der "unumschränkten Gewalt" Gebrauch machen, ohne die

"Entzückungen" zu kosten und zu geben, aufgrund deren allein ihr wohl der Prinz Freiheiten einzuräumen bereit sein wird.

F. Die Gräfin Orsina. Das Ende der "unumschränktesten Gewalt"

Die verstoßene Gräfin Orsina macht allzu deutlich, wie sehr tatsächlich "Gewalt" mit "Unterwerfung" verbunden bleibt und wie begrenzt die Macht der Mätresse in der Realität des Hofes von Guastalla ausgeübt werden kann. Ähnlich wie die Marwood in *Miss Sara Sampson* wird die Orsina zum Spiegel des bevorstehenden Schicksals von Emilia in den Händen des Prinzen; und "ihr Schicksal ist schrecklich" (S. 183). Neben dem Einblick in die wahren Machtverhältnisse am Hof, gibt die Orsina aber auch den ihr aufgezwungenen Status der Frau als Objekt und verstoßene Geliebte zu erkennen.[41] Die von ihr aufgedeckte Rollenverteilung in der Gesellschaft, wobei die Frau schön zu sein hat und allein dem Mann gefallen und ihn "bei guter Laune" erhalten soll (S. 181), erinnert durchaus auch an Emilia und Appiani, an Odoardo und Claudia. Die Orsina durchschaut kraft ihrer Intelligenz und zweifellos ihrer Erfahrung, daß sie als Geliebte, als Inhaberin der "unumschränktesten Gewalt" über den Fürsten und wohl auch das "Hofgeschmeiß" (S. 179), aber auch als geachtete Frau am Hofe und in der Gesellschaft ausgespielt hat. Selbst Marinelli, der sozial weit unter ihr steht, darf sich über sie erheben und ihren Verstand diskreditieren, als ihre Erkenntnisfähigkeit "unnatürlich und unbequem"[42] wird (vgl. S. 186-87). Ob der Ausweg, den sie in der öffentlichen Bekanntmachung des von ihr durchschauten Intrigenspiels und Anschlages zu erkennen glaubt, "morgen will ich es auf dem Markte ausrufen" (S. 185), eine reale Lösung ihres Konfliktes bedeutet und damit auch eine beispielhafte Haltung für

---

[41] Janz, 219. Siehe auch Neuhaus-Koch, 95.
[42] Sturgess, 152.

Odoardo darstelle, wie Barner es für möglich hält, darf bezweifelt werden;[43] warnt Marinelli sie doch nicht ganz zu Unrecht, daß sie sich dabei "um den Hals" reden würde (S. 185).

Weit wichtiger aber als die Preisgabe ihrer Stellung als verlassener Geliebten wird für Odoardo das Erkennen der wahren Gefahren, in denen Emilia schwebt und die dunkle Zukunft, die ihr bevorsteht, wenn es ihm nicht gelingt, seine Tochter aus den Händen ihres Entführers zu entreißen. Die Orsina jedoch vertritt in erster Linie ihre eigenen Interessen der Rache am Prinzen und versucht, Odoardo für sich und ihren Racheakt zu gewinnen. Die von Angress als "child-parent relationship" aufgefaßte Beziehung zwischen Odoardo und Orsina,[44] die den alten Galotti mit "guter, lieber Vater" anredet (S. 187), einem von Odoardo ausgestrahlten "paternal magnetism" zuzuschreiben, scheint unter dieser Voraussicht neben der hier mitschwingenden nun schon mehrfach erwähnten "Sprache der Galanterie" und Überredung als zu weit ausgeholt. Denn wenn die Orsina ausruft, "was gäbe ich darum, wann Sie auch mein Vater wären!" (S. 187), dann sucht sie sicherlich nicht den Tugend- und Sittenrichter, sondern einen Menschen, der sie vor ihrem Schicksal hätte bewahren können. Alles, was Odoardo im Laufe des Gespräches von der Gräfin erfährt, bekräftigt seine ohnehin schon negative Sicht des Hofes als Ort des Lasters und des Prinzen als Verkörperung des Bösen überhaupt. Damit aber hat er das Rüstzeug, das er braucht, um sich selbst und seine Idealwelt zu bestätigen und sich für sie einzusetzen.

G. Der Machtkampf um Emilia

1. Odoardo und Claudia

Im achten Auftritt des vierten Aktes zeigt sich noch einmal in fast erschreckender Weise die Angst, mit der Claudia vor ihren Ehemann tritt. Zwar glaubt sie in ihm als

---

[43]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 209.
[44]Angress, 21.

Familienvater den Beschützer der Familie zu sehen, doch versucht sie sogleich, seinem Wutausbruch mit der Beteuerung ihrer Unschuld vorzubeugen: "Ah, unser Beschützer, unser Retter! Bist du da, Odoardo? Bist du da? - [...] Was soll ich dir sagen, wenn du noch nichts weißt? - Was soll ich dir sagen, wenn du schon alles weißt? - Aber wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig. Deine Tochter ist unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!" (S. 190). Gleich einem Verhör muß Claudia nun Rede und Antwort stehen, doch immer wieder versucht sie, zwischen Odoardo und ihrer Tochter zu vermitteln. Konnte Claudia das Geschehen am Hochzeitstage wahrhaftig nicht vorhersehen, so weiß sie nun, die Lage völlig richtig einzuschätzen und alle Handlungsstränge zu verbinden. Obwohl sie weder an Emilia noch an deren Tugendstrenge zweifelt, bleibt auch Claudia die Gefahr, die das Lustschloß als Ort der Macht des Prinzen darstellt, nicht verborgen und läßt sie deutlichst die Warnung aussprechen, Dosalo zu verlassen: "Mache nur, Odoardo, daß wir wegkommen" (S. 191).

Doch Claudia hat ausgespielt. Ihre Stadterziehung, ihre Trennung von einem Mann und Vater, der seine Familie "so herzlich liebet" (S. 148), schlug fehl und endete dort, wo Odoardo "am tödlichsten zu verwunden" ist (S. 149). Zwar bringt Odoardo den alten Argwohn nicht von neuem vor und macht ihr auch keine weiteren Vorwürfe - zu Dosalo und vor der Orsina wäre dazu auch wirklich nicht der Ort und Zeitpunkt -, doch liegt der Gedanke in der Luft, wenn Odoardo bestimmt: "Emilia darf nicht wieder nach Guastalla. Sie soll mit mir" (S. 191). Claudias Einwurf, sie trenne sich nur ungern von Emilia, kann daher leicht überspielt werden, hat doch Claudia wenig Positives mehr entgegenzuhalten, jetzt wo Appiani nicht mehr ist. Daß die Dinge anders verlaufen würden, als sie es von hier an tun, wenn die Mutter neben dem Vater stünde, bleibt eine wohlbegründete Annahme, die aber kaum weiterführt. Odoardo glaubt sich in seiner Vaterrolle genügend sicher und mächtig, die Situation allein in die Hände zu nehmen.

2. <u>Odoardo und der Prinz</u>

So sicher sich Odoardo vor Claudia aufspielen kann, so unsicher wird er sich seiner Sache zwei Szenen darauf im zweiten Auftritt des letzten Aktes. Der Dolch, den ihm Orsina eben erst in die Hand drückte, richtet er schon in seinem Monolog nicht mehr auf denjenigen, der ihn verdient, denn "was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen?" (S. 193). Alles, was Odoardo sich vornimmt, ist, daß er dem Mörder mit allen Mitteln "die Frucht seines Verbrechens" entziehen will (S. 193). Vorschreiben lassen will er sich nichts: "Wer will das? Wer darf das" auch (S. 195). Doch wie schon vor Claudia am Morgen, läuft der Zorn Odoardos im ungünstigsten Augenblick "mit dem Verstande davon," so daß der aufgebrachte Vater, an dessen Verstand und Beherrschung das Leben seiner Tochter hängt, selbst nicht mehr weiß, was er eigentlich tun soll, als derjenige vor ihm steht, den er so abgrundtief zu hassen pflegt: "Was will ich?" (S. 195). Was sich nun hinter dem "Schein der Höflichkeit"[45] abspielt, ist der Kampf zweier Autoritäten um das unschuldige Opfer Emilia. Allerdings handelt es sich hier um keinen Kampf gleicher Partner, denn die Macht des absolutistischen Fürsten reicht weiter als die Gewalt des patriarchalischen Herrschers; sie reicht darüber hinaus in die Sphäre der Familie hinein, deren ohnehin schon völlig geschwächten Bande sie sprengen zu können glaubt. Beide Männer haben ihre eigenen Pläne mit Emilia: der eine will sie erst recht das "Schlaraffenleben" lernen - wie es die Orsina ausdrückt (S. 188)-, der andere hat vor, sie "sobald als möglich" in einem Kloster das Leben selbst vergessen zu lassen (S. 196). Zunächst scheint es, als füge sich der Prinz dem Recht des Vaters, denn "dem Vater hat niemand einzureden" (S. 196), doch dazu läßt Marinelli es nicht kommen. Der Rückzug des Prinzen zu Beginn der Szene: "Bringen Sie Ihre Tochter, Galotti, wohin Sie wollen" (S. 196), könnte als seine Anerkennung der *patria potestas* Odoardos gedeutet werden. Die in der Forschung zum Teil vertretene Meinung, der Prinz sei nur noch ein Spielball des Sekretärs Marinelli und nur darum ein "Verführer", weil

---

[45]Sørensen, 90.

er "keinen Vater zum Vorbild" habe, soll hier zurückgewiesen werden.[46] Der Prinz kostet alles, was ihm Freude bereitet, aus, weil er die Macht hat, es zu tun, und weil er in der Position ist, unbeschadet davonzukommen. Der vom Prinzen ausgedrückte Wunsch, Odoardo solle sein "Führer", sein "Vater" sein (S. 200), sieht daher eher aus wie Schmeichelei und ein Versuch, Odoardo zu beruhigen, als ein Verspüren der Anziehungskraft von Odoardos 'väterlichem Magnetismus'. Auch die jüngere Deutung Saßes, der Wunsch des Prinzen sei Ausdruck desjenigen, "für den die höfische Wertwelt ihre zweifelsfreie Gewißheit verloren" habe, steht in krassem Widerspruch zu dem vom Prinzen eine Minute zuvor durchgesetzten, hinterhältigen und kaltblütigen Intrigenplan, die Tochter in ihrer Verzweiflung vom Elternhause fernzuhalten, um sie zu seiner neuen Geliebten zu machen.[47] Unter dem Vorwand einer strafrechtlichen, also legal fundierten Untersuchung soll die Familie Galotti getrennt und Emilia im Hause des Kanzlers verwahrt werden. Mit dieser wenn auch fadenscheinigen Begründung wird Odoardo an sich schachmatt gesetzt.[48] Odoardos einzig möglicher Ausweg, der Griff zum Dolch, wird nun vom Prinzen selbst, der "schmeichelhaft auf ihn" zutritt, versperrt (S. 199). Was sich aber eigentlich zeigt, ist nicht allein die Ohnmacht des unmündigen Bürgers, sondern auch "die nackte Macht" des Prinzen.[49]

> DER PRINZ. [...] Das Haus meines Kanzlers - Keinen Widerspruch, Marinelli! - Da will ich sie selbst hinbringen, da will ich sie der Aufsicht einer der würdigsten Damen übergeben. Die soll mir für sie bürgen, haften. - Sie gehen zu weit, Marinelli, wirklich zu weit, wenn Sie mehr verlangen. - Sie kennen doch, Galotti, meinen Kanzler Grimaldi, und seine Gemahlin?
> ODOARDO. Was sollt' ich nicht? Sogar die liebenswürdigen Töchter dieses edeln Paares kenn' ich. Wer kennt sie nicht?- [...]
> DER PRINZ. [...] Ja, ja, in das Haus meines Kanzlers! da soll sie hin; da bring' ich sie selbst hin; und wenn ihr da nicht mit der äußersten Achtung begegnet wird, so hat mein Wort nichts gegolten. Aber sorgen Sie nicht.- Dabei bleibt es! dabei bleibt es! - Sie selbst, Galotti, mit sich,

---

[46]Kittler, 128.
[47]Saße, 186.
[48]Sørensen, 91.
[49]Bauer, 23.

können es halten, wie Sie wollen. [...] Und nun, auf Wiedersehen, lieber Galotti! - Kommen Sie, Marinelli: es wird spät. (S. 199)

Es ist der Prinz, der das Spiel treibt, der die Rede bestimmt und das Gespräch beendet. Gegen seinen Willen kann Odoardo wahrhaftig wenig anderes ausrichten, als ihn völlig zu beseitigen. Doch dazu reicht es nicht, denn die einzige Autorität, die Odoardo uneingeschränkt ausüben kann, ist die Gewalt, die er als Familienvater besitzt. So gilt Odoardos letzter Einspruch, den er dem Prinzen entgegenhält, nicht länger dessen Plänen mit Emilia, sondern nur dem Gedanken, wie er seine ihm allein noch bleibende Macht am besten nützen kann. Seine Macht aber braucht ein Objekt und die Abgeschlossenheit des Privaten: "Hier, unter vier Augen, bin ich gleich mit ihr fertig" (S. 200). Daß Odoardo tatsächlich schon hier daran denkt, seine Tochter zu töten, geht aus dem anschließenden Monolog hervor. Der Gedanke wird ihm allerdings so schrecklich, daß er selbst kaum wagt, ihn auszusprechen: "Was will ich denn für sie tun? - Hab' ich das Herz, es mir zu sagen? - Da denk' ich so was: So was, was sich nur denken läßt. - Gräßlich!" (S. 200). Ähnlich wie Emilia in der Kirche will er selbst die Flucht ergreifen und Emilia ihrem Schicksal überlassen, doch kommt ihm dieses - wie er es interpretiert - zuvor.

3. Vater und Tochter

Was in der vorletzten Szene des Trauerspiels geschieht, geht weit über den bereits erwähnten "Übergriff" des absolutistischen Machtbereichs in den familiären Intimkreis hinaus. Denn was sich zwischen Odoardo und Emilia abspielt, geschieht allein innerhalb des privaten Familienbereiches, den zu schützen und zu bewahren eindeutig Odoardos Aufgabe ist, geschieht einzig zwischen Vater und Tochter. Als beide aufeinandertreffen, scheint beider Entschluß gefaßt: der Tod wird zum einzigen Ausweg der Situation. Emilia ahnt das Ausmaß der Katastrophe, die Ausweglosigkeit ihrer Situation und entgegnet dem Vater mit einer Ruhe und Gefaßtheit, die selbst Odoardo überrascht: "Und du wärest ruhig, weil du ruhig sein mußt? - Wer bist du? Ein Mädchen? und meine Tochter? So sollte der Mann, und

der Vater sich wohl vor dir schämen?" (S. 201). Ähnlich wie Philotas mit der Entscheidung zum Freitod zur inneren Ruhe findet, kann Emilia, indem sie auf alles gefaßt und auf das Schlimmste vorbereitet ist, ihre Angst und Verzweiflung überwinden. Odoardo jedoch kommt Emilia auch hier wieder mit Mißtrauen entgegen, weil er sich erst versichern will, ob sie es tatsächlich (noch) "wert wäre," was er für sie zu tun vorhat (S. 200). Odoardo tastet sich geradezu an Emilia heran; er will wissen, was in ihr vorgeht und welche Entschlüsse sie selbst gefaßt hat. Und erst als Emilia ihn von ihrer absoluten und unbedingten tugendhaften Gesinnung überzeugt, erst als sie ihm beweist, daß ihre Wertvorstellungen den seinen entsprechen, kommt er ihr entgegen: "Ha! wenn du so denkest! - Laß dich umarmen, meine Tochter!" (S. 202). Diese Bestätigung des rollenkonformen Verhaltens der Tochter wird von Emilia in reziproker Weise auch vom Vater benötigt.[50] Als Odoardo seiner Tochter die Ausweglosigkeit der Situation erklärt und die Fluchtmöglichkeit, die Emilia in Erwägung zieht, verneint, will sich Emilia ihrerseits versichern, daß sich die Rolle Odoardos als Beschützer der Familie komplementär zu ihrer Tochterrolle verhält:[51] "Ich allein in seinen Händen? - Nimmermehr, mein Vater. - Oder Sie sind nicht mein Vater" (S. 201). Nun aber wird Emilia die persönliche Situation vollends bewußt. Sie weiß von der Entführung, dem Mord an Appiani und der Unmöglichkeit der Flucht. Vor sich hat Emilia allein das Haus der Grimaldi, das "Haus der Freude" (S. 202), in dem eine Stunde Aufenthalt ihre Seele so durcheinanderschüttelt, daß nur wochenlange Religionsübungen sie wieder beruhigen können. Was sich hier ausdrückt, ist nicht allein die völlige Verzweiflung eines jungen Mädchens, sondern die Lebensmüdigkeit einer entnervten, sich ewig minderwertig fühlenden Tochter: "Ich stehe für nichts; Ich bin für nichts gut" (S. 202).

---

[50]Saße, 207-08.
[51]Saße, 208.

Die Diskussion in der Forschung, ob Emilia den Prinzen liebt oder nicht, ob sie sich von ihm oder seiner Macht angezogen fühlt,[52] ob sie die Möglichkeit oder auch nur die "*Bedingung* der Möglichkeit künftiger Schwäche" fürchtet,[53] oder ob es die Angst ist, die Kontrolle über ihre Sinnlichkeit zu verlieren,[54] die Emilia den Tod herbeisehnen läßt, soll hier nicht erneut aufgegriffen werden; es genügt die Erkenntnis, daß, was immer Emilia tut, ausreicht, die Zweifel Odoardos zu wecken, und daß Emilia im Haus der Grimaldi nichts tun könnte, um nur einmal des Vaters Vertrauen zu haben, wie es ihr etwa Claudia entgegenbringt. Emilia hat die strengen Wertvorstellungen ihres Vaters so verinnerlicht, daß der alleinige Gedanke, sie könne irgendwann einmal dem Laster nicht so begegnen, wie es Odoardo für angemessen hält, ihr selbst schon sündigen bedeutet.[55] Wenn Emilia ihrer Mutter bestätigt, "sündigen wollen" heiße auch sündigen, bedeutet das nicht, daß Emilia in Gedanken sündigt, sondern daß sie ihr ganzes Wesen einer inneren Gedankenpolizei unterstellt, die alles, was die denkt und fühlt, sofort richtet und straft. In der Situation, in der sich Emilia befindet, gibt es kaum eine Garantie für sie selbst und noch weniger für die Augen des väterlichen Tugendrichters, sich von allem Laster freihalten zu können. Den Weg nach vorn fürchtet sie mehr als den Tod, denn sie hat nur "Eine Unschuld" zu verlieren (S. 202), und die verliert sie aufs eine oder andere im Hause der Grimaldi. Den Weg zurück unter die Fittiche des Vaters, nachdem der Prinz seine Lust an ihr verliert, muß sie selbst als versperrt betrachten, denn Odoardo sieht nicht danach aus, als ob er einer Tochter verzeihen könnte, etwas zu dulden, "was man nicht dürfte" (S. 202). Die einzige Garantie, dem Laster zu entgehen und dem Vater zu beweisen, daß niemals ein "Fehltritt" auch nur in Gedanken begangen wird und damit die fromme und gehorsame Tochter bleiben zu können, liegt in der

---

[52]Vgl. Durzak, *Gesellschaftsbild*, 81.
[53]Neumann, 45.
[54]Saße, 209.
[55]Hierzu auch Flavell, 82.

Selbstaufhebung.[56] Was von Odoardo kaum in Gedanken formuliert werden konnte, ruft Emilia aus: "Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch" (S. 202). Doch Selbstvernichtung bedeutet auch ein Laster, ist auch Sünde, und selbst das soll Emilia nicht belasten: "Kind, es ist keine Haarnadel" (S. 202). Es steht fest, daß Odoardo sie nicht selbst in den Tod gehen lassen will, da er ihr den Dolch aus der Hand reißt.

Doch Emilia will sterben, sie muß sterben, wenn sie den beiden Autoritäten, denen sie ihr ganzes Dasein widmet und zu verdanken glaubt, gerecht werden will. Indem sie an der Tat gehindert wird, muß sie den Vater zur Handlung überreden, wenn sie ihr Ziel erreichen will. In erschreckender Weise gleicht hier Emilias Überredungsspiel dem Bestechungsversuch des Königssohns Philotas, der Parmenios Hilfe zu seinen erfolgreichen Selbstmordplänen benötigt. Zunächst provoziert sie Odoardo, indem sie ihm, während sie sich die Rose aus dem Haar reißt, unterstellt, er wolle, daß sie als Mätresse des Prinzen endet: "Herunter mit dir! Du gehörest nicht in das Haar einer, - wie mein Vater will, daß ich werden soll!" (S. 203). Zwar werden die Wünsche von Vater und Tochter hier nicht eins, doch haben beide ein Ziel. Was beide verbindet, ist nicht etwa die "vollkommene intersubjektive Reziprozität," die Kittler zu erkennen glaubt, sondern die vollkommene Übereinstimmung ihrer familialen Wertvorstellungen:[57]

> EMILIA. O, mein Vater, wenn ich Sie erriete! - Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? - (*In einem bittern Tone, während daß sie die Rose zerpflückt*) Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte - ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!
> ODOARDO. Doch, meine Tochter, doch! (*indem er sie durchsticht*) (S. 203).

Paradoxerweise kann nur der Tod die *ultima ratio* sein, die bedrohte familiale Existenz von Vater und Tochter wiederherzustellen. Indem Emilia auf die römische Virginia

---

[56]Siehe auch Neuhaus-Koch, 59.
[57]Kittler, 131.

verweist, damit aber auch auf das römische *ius vitae ac necis* , das Recht des Vaters, über das Leben des Kindes zu verfügen, versetzt sie Odoardo in die Lage, seine Tat moralisch (und im Sinne des *ius vitae ac necis* auch rechtlich) zu rechtfertigen.[58] Odoardo tötet seine Tochter und schützt sie damit vor dem Prinzen, wodurch er seiner Vaterfunktion gerecht zu werden scheint; Emilia stirbt im Glauben, die Pflichten der Tochter und Christin mit dem Leben verteidigt zu haben.[59]

Inwieweit Emilias Tod allerdings als ein "Akt der Freiheit"[60] oder als "sich im Negativen akzentuierende Emanzipation" gesehen werden kann,[61] darf dahingestellt bleiben. Denn Emilia wird nicht mündig und vom Vater unabhängig, sondern sie geht in den Tod, gerade weil sie sich nicht aus ihrer Tochterrolle, die sie zum absoluten Gehorsam der Gebote des Vaters zwingt, befreien kann. Auch die Meinung von Labroisse, daß es sich hierbei um eine Tat "freier, vernünftiger und damit verantworteter Gewissensentscheidung" handelt, soll hier nicht vertreten werden.[62] Wie wenig sich Emilia nämlich aus ihrer Situation "hinausindividuieren"[63] kann und wie verhaftet sie der Normwelt ihres Vaters bleibt, zeigt die starke religiöse Einfärbung der Zeugungsmetapher, nach welcher der Vater mit dem Todesstoß "ihr zum zweiten" Mal das Leben schenkt (S. 203). Mit dieser Spiritualisierung gleicht sie der sterbenden Sara, die ebenfalls in ihrer Todesstunde den Vater vergöttlicht.

---

[58]Den geschichtlichen Zusammenhang des alten römischen Rechtes eines Vaters, sein eigenes Kind zu töten (*ius vitae ac necis*) mit dem Trauerspiel Lessings deckte zuerst Peter Horst Neumann auf. Er sieht hierin "jene *tödliche Komponente der Vater-Gewalt vermittelt, die den verborgenen Autoritätskern jeder leiblichen Vaterschaft ausmacht* " (Neumann, 43; Italique P. H. N.).

[59]Daß es am Ende der Szene zu einer Erotisierung des Vater-Tochter-Verhältnisses kommt, verdeutlicht die ödipale Implikation, die der Todesmetapher "Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert" (S. 203) beiwohnt. Hierzu ausführlich Wurst, 146. Vgl. ebenso Kaiser, *Krise der Familie* ,18.

[60]Ulrike Prokop, "Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums," *Feministische Literaturwissenschaft* , Hrsg. Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Berlin: Argument, 1984) 15.

[61]Durzak, *Gesellschaftsreflexion bei Lessing* , 559.

[62]Gerd Labroisse, "Emilia Galottis Wollen und Sollen," *Neophilologus* 56 (1972): 319.

[63]Wurst, 146.

Odoardo wird für Emilia zum allmächtigen, ewig schöpfenden Gottvater, der sie rettet, indem er ihr das Leben nimmt. Nach der Deutung Saßes, reflektiert diese Illusion der Gott-Vater-Einheit die "im religiösen Vorstellungshorizont Emilias erschütterte familiale Existenz."[64] Hierbei geht Saße von der Voraussetzung aus, daß Odoardo in seiner offensichtlichen Handlungsohnmacht das familiale Rollenverständnis Emilias durcheinanderbringe, weil er seiner Schutzfunktion als Vater nicht nachkomme:[65]

> Nur mit der Identität einer Tochter versehen, die der komplementären Ergänzung durch einen beschützenden Vater bedarf, kompensiert sie auf diese Weise ihr durch die Realität zerstörtes Vaterbild, indem sie die Allmacht Gottes auf Odoardo versammelt in der Transformation ihrer Tötung zur Neuzeugung. Das, was seine Vaterschaft destruiert, nämlich die Tochter nicht vor dem feindlichen Übergriff schützen zu können, überhöht Emilia zu dem, was sie begründet, in der Übernahme christlicher Vorstellungsinhalte von Tod und Wiedergeburt.[66]

Die Folgerung Saßes scheint einleuchtend; trotzdem muß in Frage gestellt werden, inwieweit Emilias Rollenvorstellung tatsächlich zerstört war. Denn es scheint viel eher, daß Emilia und Odoardos Familienideal vollkommen intakt bleibt und daß es nach der gegenseitigen Bestätigung ihrer Vater- bzw. Tochterfunktionen, "O, meine Tochter! - [...] O, mein Vater" (S. 203), für beide nur einen Ausweg gibt, die bedrohte, nicht aber zerstörte, moralisch-sittliche Integrität der Familie zu bewahren.[67] Da die Vatergestalt für Emilia ein Leben lang ohnehin kaum etwas anderes bedeutet, als die religiösen, ethischen Wertvorstellungen zu übermitteln und zu überwachen, somit aber eine stellvertretende Autorität direkt nach der Allgewalt Gottes einnimmt, kann die Spiritualisierung des Vaterbildes nicht länger verwundern. Sinnvoll wird auch Odoardos Appell an den "Richter unser aller" (S. 204) in der Schlußszene für ihn nur dadurch, daß er in dem Akt der Tötung tatsächlich eine

---

[64]Saße, 215.
[65]Saße, 215.
[66]Saße, 215.
[67]Siehe Jacobs, 346.

moralisch und sittlich vertretbare Aktion erkennt und sich als "Repräsentant und Garant der moralischen Weltordnung" sieht.[68] Gerade das aber bestätigt abschließend die völlige Übereinstimmung der Idealwerte von Vater und Tochter.

H. Die Kritik am Patriarchalismus

Die, wenn auch erschütternde und ergreifende, Reziprozität des familialen Selbstverständnisses bei Odardo und Emilia kann dabei nicht über die Paradoxie des Geschehens hinwegtäuschen. Sicherlich fleht Emilia um den Dolch, und sicherlich erfüllt Odoardo mit dem Stoß auch ihren Wunsch. Das aber scheint ohnehin nur als Folge ihrer völligen Abhängigkeit vom väterlichen Machtwort, ihrer immerwährenden Unsicherheit vor der Idealbefolgung und Minderwertigkeit vor dem strengen, richtenden Auge des Vaters. Die Tat fällt auf den Mörder zurück. Ungeachtet der Gefühlswelten von Vater und Tochter wird hier das Phantom eines Familienideals "bewahrt" und "restituiert", das für die Beseitigung eines Familienmitgliedes verantwortlich bleiben muß. Denn Odoardos Tat bedeutet außerhalb des Verständnisses der absoluten Familientugend wenig anderes als einen gröblichsten Mißbrauch seiner väterlichen Autorität, die dem Machtgehabe des Prinzen, der das Todesurteil eines Verbrechers ohne Überlegung unterschreiben will, nicht fernsteht.

Überhaupt steht Odoardos Tötung der Tochter nicht allein im Rahmen der Bewahrung der Tugend und Rettung der Integrität, sondern sie bedeutet gleichzeitig auch den Beweis seiner Herrschaft im Kampf um Emilia, den er im Grunde genommen mit dem Prinzen führt. Die Tatsache, daß sich Odoardo zunächst gegen den Prinzen richten will, wenn er seinen Handlungswillen aufputscht: "Mir vorschreiben, wo sie hin soll? - Mir sie vorenthalten? - Wer will das? Wer darf das?" (S. 195), ändert wenig daran, daß er am Schluß die eigene Tochter als Kampfmittel benutzt. Indem Odoardo das *ius vitae ac necis* vor das

---

[68]Kaiser, *Krise der Familie*, 14-15.

absolutistische Fürstenrecht stellt, glaubt er als Sieger aus dem Machtkampf hervorgehen zu können. Der vorletzte Akt wird zum "Spiel," das "so, oder so" zu "Ende" gehen wird (S. 200). Wer dabei allerdings einen Schritt der Emanzipation des Bürgertums oder einen Akt der Selbstbehauptung bürgerlichen Denkens zu erkennen glaubt, sieht nicht die Regressivität, die sich hinter der bis auf letzte gehenden Verfechtung der *patria potestas* verbirgt. Dresen kommt dieser Deutung nahe, wenn er auf die "Kritik am Bürgertum," die im Trauerspiel *Emilia Galotti* zum Ausdruck kommt, verweist.[69] Auch Karin Wurst nimmt in ihrer Untersuchung Abstand von der progressiven Deutung der im Stück enthaltenen kritischen Momente:

> Auf der ideologischen Ebene des Stückes, in der Diskussion um die emanzipatorischen bzw. regressiven Tendenzen des bürgerlich-empfindsamen Tugendsystems, evoziert Emilias Tod die Vorstellung, daß der bürgerliche Rückzug in die Privatheit vielleicht nicht in dem Maße wie ursprünglich angenommen, eine emanzipatorische Geste darstellt, sondern eher eine sozial notwendige Abwehrreaktion, die letztendlich im Untergang der Ideale und in einer entscheidenden Handlungsschwächung endet.[70]

Die von Karin Wurst erkannte politische Handlungsschwäche zeigt sich dabei nur nach der Außenwelt, nicht aber wenn sie auf den Binnenbereich der Privatheit gerichtet ist. Denn dort verwandelt sie sich zur Universalgewalt des Familienoberhauptes, und eben hier liegt der von Lessing eingebaute Ansatzpunkt offener Kritik. Mit bemerkenswerter Konsequenz ergibt sich nämlich das Porträt eines gesellschaftlichen Interagierens, "das ungeachtet aller faktischen Ständeunterschiede vom gleichen Mechanismus der Veräußerlichung, der Verabsolutierung von Dinglichem und gänzlicher Abhängigkeit bestimmt wird, in der die Reflexion nirgendwo mehr das Faktische transzendiert, sondern als sein Werkzeug ihre lösende Wirkung einbüßt."[71] Mit der Gleichheit der Macht- und Abhängigkeitsstruktur, die übrigens nicht bloß die Sphäre des Hofes mit dem Privatbereich

---

[69]Dresen, 67.
[70]Wurst, 146-47.
[71]Durzak, *Gesellschaftsbild*, 72.

der Galottis verbindet, sondern sich bis in die unteren Schichten der Bedientenwelt Angelos und Pirros erstreckt, wird vor allem der aus dem Stadt-Land-Topos herauswachsende Dualismus von idealer, beneidenswerter Familienwelt und gemeiner, verabscheuungswürdiger Hof-Welt bloßgestellt.

Gerade an der auf allen sozialen Ebenen vorfindbaren Tendenz des in Zerstörung endenden Mißbrauches von Gewalt, der sich zwischen Marinelli und dem Prinzen bis hin zwischen Angelo und Pirro entfaltet, wird die Kritik an der Gesellschaft deutlich.[72] Opfer sind nicht nur, aber besonders die Frauen. Dazu gehören die Orsina und Claudia ebenso wie Emilia. Die vage Hoffnung der einen, mit der Zuwendung an die Öffentlichkeit Rache nehmen zu können, was ihre persönliche Stellung in der Gesellschaft nicht wiederherstellen kann, entpuppt sich genauso als Selbstbetrug wie der Glaube der anderen, mit Hintergehen und Stillschweigen wenigstens den verbalen Mißhandlungen des Mannes entgehen und die Dinge zu ihren Gunsten lenken zu können. Zu diesen geschickten Manövern der Geliebten bzw. der Ehefrau hat die Tochter Emilia weder die Kraft noch die Möglichkeit. Sie untersteht völlig der Autorität und Zentralgewalt ihres Vaters, dem zu widersprechen sie schon allein deshalb nicht wagen würde, weil sie seine Werte selbst so sehr in sich trägt, daß jede Geste gegen die absolute Autorität des Vaters für sie selbst zum Laster wird. Indem Odoardo sich vor seiner Familie schlimmer als der Prinz vor Marinelli als allherrschender Fürst aufspielt, der alles überwacht, jedem mißtraut, Gespräche beginnt, Fragen stellt und Antworten fordert, verhindert er nicht allein jegliche Form offener Kommunikation, sondern er schließt überhaupt jede Möglichkeit einer gemeinsamen Konfliktlösung von vornherein aus. Claudias

---

[72]Daß Lessing die Vordergründigkeit und Oberflächlichkeit der Landidealisierung sehr wohl durchschaute, gibt er in einer Rezension in der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* vom 21. August 1751 zu erkennen: "Die Menschen sind am Hofe, in der Stadt und auf dem Lande Menschen; Geschöpfe, bei welchen das Gute und Böse einander die Waage hält. Schwachheiten und Laster zu fliehen, muß man nicht den Hof, sondern das Leben verlassen. Beide sind an dem Hofe, wegen des allgemeinen Einflusses, den sie auf andre Stände haben, nur gefährlicher, aber nicht größer" (Gö 3: 68).

zu bemängelnder Ratschlag, den Emilia "in alles sich findend" befolgt (S. 191), läßt sich mit der grauenvollen Intrige Marinellis wohl allein darin vergleichen, daß beider Handeln von ihren Herren provoziert wurde und auch von diesen hauptsächlich zu verantworten ist.

Was sich hieraus schließen läßt, ist bezeichnend für die Diskussion des Lessingschen Familienbildes, das sich nun im Drama *Nathan der Weise* verwirklichen kann. Denn mit dem Trauerspiel *Emilia Galotti* verabschiedet sich Lessing von dem von den Charakteren idealisierten Modell einer patriarchalisch-absolutistischen Familienharmonie, in der er eine individuelle Entfaltung und Entwicklung zur Mündigkeit als unmöglich darstellt. So stellt sich am Ende des Trauerspieles heraus, daß die Familie, solange sie selbst die Machtstrukturen der absolutistischen Gesellschaft enthält, als Ideal einer inneren, privaten Friedenswelt nur eine Farce sein kann.

VIII. Nathan der Weise

A. Gesellschaftsdrama *und* Familienstück

Bei dem letzten in diesem Rahmen untersuchten Drama, *Nathan der Weise*, handelt es sich weder um eine Komödie noch um ein Trauerspiel, wie es die von Lessing verwendete Bezeichnung "dramatisches Gedicht" andeutet.[1] Auch in diesem 1779 entstandenen letzten Drama Lessings spielt die Handlung im engen Kreise zweier Familien, denen es aufgrund ihrer aufgeklärten und vernunftorientierten Haltung am Ende gelingt, sich zu einer Familie zusammenzuschließen, die wiederum symbolisch als Modell für Gesellschaft und Menschheit stehen wird. Gerade durch die thematische Verknüpfung der verschiedensten Problemkreise des aufklärerischen, populärphilosophischen Diskurses, wie Autorität, Theodizee, Erziehung und Individualität, welcher im Drama in den Familienkreis hineingetragen wird, lassen sich wertvolle Konsequenzen für das Lessingsche Familiendenken ziehen. Schon Peter Horst Neumann erkennt den größeren, von Lessing hervorgehobenen Zusammenhang der familiären Autorität mit den gesellschaftlichen Ordnungsmechanismen:

> In "Nathan der Weise" zieht Lessing die Summe seiner Gedanken zum Thema Vaterschaft. [...] "Nathan der Weise" zeigt klarer als die anderen Stücke zusammen, daß dieses Problem untrennbar mit allem zusammenhängt, was Tiefe und Vielschichtigkeit des Lessingschen Denkens ausmacht: Theodizee, der Wahrheitsanspruch der Religionen, Erziehung des Menschengeschlechts, Autorität und Vernunft, die Kunst zu

[1] G. E. Lessing, "Nathan der Weise," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1971) Bd. 2. Alle weiteren Zitate und Hinweise sind dieser Ausgabe entnommen und im Text mit Seitenzahl angegeben.

> leben, und schließlich die Kunst auch, im Kosmos eines schönen *Märchens der Aufklärung* die Ordnung einer als vernünftig angesehenen Welt zu beschwören. Solche Komplexität verbietet die Aussonderung *eines* ihrer Elemente, zugleich aber läßt sich verständig nur dann von ihr reden, wenn man sich streng an ein Einzelnes hält, um es *als Teil* zu begreifen.[2]

Als Zusammenfassung und Abschluß der sich durch seine gesamte Dramatik ziehenden Familiendiskussion bildet *Nathan der Weise* auch in dieser Studie den Höhepunkt, da Lessing sich mit dem Ausgang des Stückes auf immer von der Realität der patriarchalisch-autoritären Unterdrückung und Lenkung von Individuen verabschiedet und damit nicht allein die anfangs vermittelte empfindsame Familienutopie der Aufklärung umstößt, sondern auch ein neues Ideal für Familie und Gesellschaft prägt.

Die zwei Familien des Dramas bilden im wesentlichen eine besondere Familienstruktur, die sich entscheidend von den bisher gesehenen Stücken abhebt: Nathan, seine Tochter Recha und deren Erzieherin Daja bilden eine Familie, die einer Eltern-Kind-Beziehung gleicht, aber kein intimes Mann-Frau-Verhältnis zuläßt; Saladin und Sittah sind mündige Geschwister, die getrennt von ihrem Vater leben, doch emotional eng mit ihm verbunden bleiben. Während aber die Familie Saladins durch Blutsbande verbunden ist und eine Religion teilt, wird die Familie Nathans von dem geheimgehaltenen Adoptivverhältnis zwischen Nathan und seinem Findelkind Recha sowie von den unterschiedlichen Glaubensgrundlagen des Juden und der Christin Daja im Kern bedroht. Verschärft wird die Spannung vor allem durch die von Nathan verantwortete, aber verständliche Apostasie, nach welcher die als Christin getaufte Recha in dem Hause des Juden von allem unwissend aufwächst. Nathan wird deshalb aber nicht etwa als verantwortungsloser Unmensch dargestellt, auch wenn die wahren und Nathan entlastenden Gründe des Verschweigens von Rechas Herkunft und Religion erst zu Ende des Stückes bekannt werden.

---

[2]Neumann, 60-61. [Italique P.H.N.]

B. Nathan

Vom ersten Auftritt an erscheint Nathan in seinem Denken sowie in seinem Verhalten gegenüber seinen Mitmenschen als ein allen an Vernunft und Güte überlegener Mann, der stets das Gute im Kern des Menschen sucht. So dringt sein Ruf hinaus bis zur Monarchenfamilie, und Sittah lobt, "wie frei von Vorurteilen/ Sein Geist; sein Herz wie offen jeder Tugend,/ Wie eingestimmt mit jeder Schönheit sei" (S. 247). Bei allem wird jedoch deutlich, daß Nathan, anders als etwa die Väter der Trauerspiele, seine Tugenden nicht in der Zurückgezogenheit des sorgenfreien Landlebens, sondern gerade in der Öffentlichkeit der Stadt und der Konfrontation mit der Arbeitswelt auslebt. Nathan wird von Lessing voll in die Gesellschaft integriert, in welcher der Jude durch seine Stellung bestimmt wird. Der berufliche Aspekt ist selbst im Handlungsgeschehen eingebaut und auch im Ablauf des Geschehens von Bedeutung, zumal Nathans Unternehmen als handelsreisender Geschäftsmann eine Größe erreicht, die ihn theoretisch außer in die Handels- und Wirtschaftswelt auch in die Staatspolitik eingreifen läßt. Immerhin weckt eben sein Reichtum das Interesse des von Geldsorgen geplagten Saladin. Von der Behauptung Karin Wursts, Nathans Rolle als Familienvater nehme "hier sogar eine untergeordnete Stellung ein," da er in der Eingangsszene sein berufliches Leben "vor allem als integralen Bestandteil seiner Person" darstelle, soll hier jedoch Abstand genommen werden.[3] Denn trotz der Bedeutung der Arbeitswelt für die Charakterisierung des Juden und für den Handlungsverlauf des Stückes scheint die berufliche Tätigkeit für Nathan eher ein Mittel zum Zweck der Erhaltung von Existenz und Lebensweise zu sein, um damit gerade seiner Familie und seinen von ihm über alles in den Vordergrund gestellten Mitmenschen zu dienen.[4] Weit wichtiger ist hier jedoch die Feststellung, daß mit der Betonung der Berufswelt nicht länger der Rückzug in die

---

[3]Wurst, 165.

[4]Zur Bedeutung und Funktion von Nathans beruflicher Tätigkeit im Drama ausführlich Paul Hernadi, "Nathan der Bürger," *Lessing Yearbook* 3 (1971): 151-59.

Innerlichkeit gefördert oder nur gewünscht wird, sondern im Gegenteil von Nathan selbst stets die Zuwendung zur Realität des Lebens und der Umwelt mit ihren Krisen und Problemen befürwortet und angestrebt wird. Daß Lessing auch in diesem Drama den Stadt-Land-Konflikt thematisiert, diesmal aber unzweifelhaft das Sezessionsmotiv seiner Trauerspiel-Väter Aridäus und Odoardo, des Grafen Appiani und selbst der Komödienhelden Tellheim und des Barons aus den *Juden* als trügerisch und falsch entblößt, macht er in der Gestalt Al-Hafis deutlich.[5] Obwohl Nathan nämlich über die Möglichkeit verfügt, in der Ferne Indiens sich "selbst zu leben" (S. 261) und nicht das "Werkzeug" der Großen zu sein (S. 260), folgt er seinem Freund, dem Derwisch, nicht in das angebliche Utopia am Ganges. Während Odoardo noch mit allen Mitteln die Wirklichkeit auszuschalten sucht, wendet sich Nathan mit dem Aufschrei "hier brauchts Tat" der Realität zuversichtlich zu (S. 317). Dabei ist bezeichnend, daß Nathan seine Weise, der Umwelt "ins Auge" zu sehen, nicht bloß zu seiner persönlichen Maxime macht, sondern es auch von seiner Familie verlangt und voraussetzt:

> Nicht Abgrenzung, nicht Herausstellen der Differenzen, sondern ein sich auf den Menschen als Menschen und nicht als Rollenträger ausrichtendes sittliches Handeln ist dagegen die erklärte Handlungsmaxime Nathans. Die Familie ist für ihn nicht die nach außen hin abzuschließende Sphäre der Privatheit, sondern sie hat sich nach außen hin zu öffnen in der Universalisierung des in ihr geltenden Ethos zwischenmenschlichen Umgangs.[6]

Erkenntlich wird diese auch von Saße betonte Ethik der Aktion insbesondere in dem Versuch, die von Daja unterstützte und verstärkte Engelsschwärmerei Rechas zu bekämpfen, da Nathan hierin eine Tendenz zur Sezession des Menschen von seiner Umwelt befürchtet, weil beim andächtigen "Schwärmen" das gute "Handeln" allzu schnell vergessen wird (S. 218).

1. Nathan und Daja

---

[5]Siehe hierzu Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 331-32.
[6]Saße, 230-31.

Aufgrund der berufsbedingten Abwesenheiten und des nahezu grenzenlosen Vertrauens von Nathan in Daja darf geschlossen werden, daß Recha die meiste Zeit unter der Obhut und Fürsorge der Erzieherin verbringt, die dem Mädchen wie eine Mutter zugetan ist. In erster Linie scheint dabei die religiöse Überzeugung Dajas, die sie von jeher dem Mädchen aufzudringen sucht, im Zentrum ihrer Bemühungen zu stehen. Nicht zu Unrecht sieht Kittler in Daja Kirche und Muttersubstitut zu einer "ambivalenten Instanz"[7] verschmolzen, die einerseits das Beste will, andererseits beinahe das Schlimmste hervorruft und es Rechas Glück nennt, längst das "zu sein, was sie zu werden/ Verdorben ist" (S. 290-91). Aufgrund der religiösen Überzeugung und der Unfähigkeit zu tolerantem Verhalten steht Daja in einem ständigen Gewissenskonflikt, den sie sofort nach Nathans Rückkehr zur Sprache bringt: "Denn mein Gewissen, muß ich Euch/ Nur sagen, läßt sich länger nicht betäuben" (S. 208). Daja weigert sich vor Nathan, die nicht im christlichen Glauben erfolgende Erziehung Rechas mitzuverantworten, und versucht, Nathan auf ihre Gewissensqualen aufmerksam zu machen. Nathan jedoch scheint nicht bereit, auf ein Thema einzugehen, das er wohl schon zur Genüge mit Daja diskutierte, ohne sie dabei von ihren Vorurteilen abbringen zu können. Nachdem alle Ablenkungsversuche und Beschenkungen von Nathan die Gesellschafterin nicht beruhigen, heißt Nathan sie schweigen: "Doch bin ich nur ein Jude. - Gelt,/ Das willst du sagen? DAJA. Was ich sagen will,/ Das wißt Ihr besser. NATHAN. Nun so schweig!" (S. 209). Dabei muß hervorgehoben werden, daß der Gebrauch der hausherrlichen Autorität keineswegs die Mitteilung wesentlicher Information zu unterdrücken scheint, sondern eher eine Diskussion beenden will, die - wie Nathan aus Erfahrung weiß -, erfolglos bleiben wird, da sich Daja für Nathans religiöses Toleranzdenken wenig kompromißbereit zeigt.[8] Wie wenig Daja tatsächlich ihre Vernunft gebraucht und wie sehr sie bis zum Schluß steif an ihrer

---

[7]Kittler, 120.

[8]Zur Autoritätsstruktur der Beziehung von Daja und Nathan siehe besonders Wurst, 149-50.

Überzeugung festhält, zeigt der Verrat, den sie an ihrem jahrelangen Wohltäter und Arbeitgeber Nathan begeht, wodurch sie das Leben der Familie auf gefährliche Weise aufs Spiel setzt.

2. Nathan - Recha

Von Anfang an gibt sich Nathan als der liebende und besorgte Vater, der mit Herz und Seele an der Tochter hängt und nichts als ihr Glück im Auge hat. Nichts läßt in den ersten, das Familienleben darstellenden Szenen auf eine egozentrische und an der Tugend gemessene Liebe der Väter in den zuvor behandelten Dramen schließen, welche die Kinder in erster Linie als Stütze des Alters und Versüßung des Lebens der Väter darstellten. Dennoch glaubt Nathan, auf seine Erziehung, die er "der Tugend" verdankt, stolz sein und Recha daher als sein "Eigentum" betrachten zu dürfen (S. 208). In diesem Sinne wird Recha "the source of the father's intellectual and spiritual strength," ganz besonders wo der Vater ihre Beziehung als Seelengemeinschaft auffaßt.[9]

Nathan erscheint aber keineswegs als Überwacherfigur und Tugendrichter seiner Tochter, sondern als beispielhafter und ihr an Vernunft überlegener Vater, der seinem Kind einen Eigenwillen, einen Eigencharakter und ein Eigenleben zugesteht. Als er von der Rettung und der verhinderten Danksagung erfährt, versetzt sich Nathan in Rechas Lage und überlegt, "was das auf einen Geist, wie Rechas, wohl/ Für Eindruck machen muß. Sich so verschmäht/ Von dem zu finden, den man hochzuschätzen/ Sich so gezwungen fühlt" (S. 211). Und völlig richtig schätzt er ihren Charakter ein, als er ihr Schwärmen für den Retter voraussieht. So sehr er sich nach dem Mädchen sehnt und sie sehen will, fällt er dennoch nicht mit der Tür ins Haus, wie noch Odoardo seine Frau überraschte, sondern respektiert Rechas Privatbereich, in den er nicht unerwünscht treten will: "Sieh, was sie macht; ob ich sie sprechen kann" (S. 212). Er tut dies, obwohl Recha selbst die Zurückhaltung des Vaters

---

[9]Jonnes, 169. Siehe auch Neuhaus-Koch, 22.

weniger erwartet und ihren Vater liebevoll tadelt, als sie ihn endlich erblickt: "Wo bleibt Ihr ? [...] Ihr atmet Wand an Wand mit ihr,/ Und eilt nicht, Eure Recha zu umarmen?" (S. 212-13).

Weit weniger tolerant zeigt Nathan sich allerdings der Engelsschwärmerei gegenüber, die er nicht zu akzeptieren willig ist. Schon Daja versuchte der Pflegevater von der Gefahr der Schwärmerei, die die Realisierung des Dankes- und Liebesgebots und damit gerade der christlichen Tugenden verdrängt, zu überzeugen: "dem Menschen ist/ Ein Mensch noch immer lieber als ein Engel" (S. 212), doch erst vor Recha bleibt Nathan unerbittlich. Auch hier greift der Vater nicht auf seine Autoritätsgewalt und Strenge zurück, sondern versucht durch das rhetorische Mittel der Übertreibung, Recha weniger mit seiner väterlichen Weisheit zu beeindrucken als sie von ihrer eigenen Unvernunft zu überzeugen. Obgleich Nathan hierbei eine durchaus "strenge Argumentation" anwendet und Recha nicht unwesentlich verängstigt,[10] reicht er ihr damit "Arznei, nicht Gift" (S. 218) und heilt sie regelrecht von ihrem Wahn, weil er sie davon überzeugt, wohin ihre religiöse Schwärmerei leicht führen kann und wie schnell sie gerade das vernachlässigt, was sie ursprünglich zu tun gelobte, nämlich ihren Retter aufzusuchen und ihm zu danken. Was sich Nathan vornimmt und was wie eine Lenkung der Individualität der Tochter aussieht, ist jedoch keine Unterdrückung ihrer Neigungen, keine Bekämpfung ihrer Gefühle, sondern eine ethisch-philosophische Aufklärung mittels der Bloßstellung persönlicher Unvernunft. Hieran knüpft sich das eine von Nathan unbedingt vertretene Tugendgebot, von dem anfangs schon die Rede war: das der humanen Tätigkeit, welche auszuführen alle Religionen auffordern und hier keine dieser Religionen im besonderen nötig sein sollte. Auch daher hat Nathan seine Recha konfessionslos erziehen können, weil er der Vernunft als oberstem Gebot der Humanität den Vorrang gibt: Er hat "das Mädchen nicht sowohl in seinem, als/ Vielmehr in keinem Glauben auferzogen,/ Und sie von Gott nicht mehr nicht weniger/ Gelehrt, als der

[10]Sørensen, 96.

Vernunft genügt" (S. 299). Und eben weil sie selbst vernünftig denken und handeln will und dieses als ihr Gebot anerkennt, kann Nathan die Tochter als eigenständiges und freidenkendes Individuum betrachten:

> NATHAN. Ich möchte dich nicht anders, als du bist:
> Auch wenn ich wüßte, daß in deiner Seele
> Ganz etwas anders noch sich rege (S. 248).

Es kommt daher auch nicht zu einer Internalisierung strenger Tugendwerte, deren starre Befolgung einer dauernden väterlichen Bewachung und individuellen Selbstkontrolle bedarf, sondern zu einer Übernahme der Denkweise des Vaters, die Recha später vor Sittah, als sich das Mädchen selbst zur Vernunft aufruft und zur Beherrschung zwingt (vgl. 336), deutlich unter Beweis stellt. Und in der Tat spiegelt sich das Mißtrauen der früheren Trauerspiel-Väter nur in dem vollkommenen Vertrauen wider, das Nathan seiner Tochter entgegenbringt. Denn gerade wo Odoardo schon voller dunkler Vorahnungen gewesen wäre, als Recha voller Erwartungen dem Tempelherrn entgegenblickt, bleibt Nathan nicht nur von der Tugend seiner Tochter, sondern überhaupt von der Natürlichkeit ihrer Regungen überzeugt: "Was auch in deinem Innern vorgeht, ist/ Natur und Unschuld. Laß es keine Sorge/ Dir machen. Mir, mir macht es keine" (S. 248). Eben dieses "Was auch immer" bestätigt und betont die bedingungslose Liebe und die unumstößliche Akzeptierung, die ein Vater seiner Tochter überhaupt entgegenbringen kann. Aus diesem Verhältnis heraus erlaubt sich Recha, als Nathan in der zweiten Szene des ersten Aktes auf die Besonderheit und das Außergewöhnliche der Rettungsumstände zu sprechen kommt, mit dem Vater zu disputieren und seiner Argumentation zu widersprechen: "Das schließt für mich, mein Vater. - Darum eben/ War das kein Tempelherr; er schien es nur" (S. 214-15). Wie sehr Recha sogar auf ihrer Meinung beharrt, zeigt sich trotz ihrer wachsenden Unsicherheit, die sie dem Vater

nicht verbirgt, in dem leichten Trotz ihrer Argumentation: "Mein Vater, wenn ich irr', Ihr wißt, ich irre/ Nicht gern" (S. 216).

Auch durch die befürchtete Trennung von der Tochter bleibt Nathans Liebe zu Recha unberührt. Als Nathan sie im Hause des Sultans wiederfindet - Recha weiß nun, daß sie nicht die leibliche Tochter Nathans ist -, durchbricht er die Etikette der Höflichkeit und geht nicht dem Sultan, sondern Recha zuerst entgegen: "Ich sehe dort/ Ein Aug' in Tränen, das zu trocknen, mir/ Weit angelegner ist" (S. 341). Wenige Worte genügen hier, um die aufgebrachte Recha zu beruhigen und sie der unbedingten und dauerhaften Liebe ihres Adoptivvaters zu versichern: "Wir verstehen uns. Genug! -/ Sei heiter! Sei gefaßt! [...] Dein Vater ist/ Dir unverloren!" (S. 341). Wieder überläßt Nathan die Entscheidung völlig seiner Tochter und erhält *seine* Liebe zu ihr aufrecht, gleich ob sie selbst den Vater noch immer liebt oder nicht.

Nathans Gefühle für seine Tochter werden von der aufrichtigen und herzlichen Liebe Rechas zu ihrem Vater gespiegelt. Zwar scheint sie weit weniger bereit und willig, seinen Geboten blind zu folgen, doch hört sie aufmerksam die Argumente des Vaters, dessen Vernunft sie sich zu eigen macht. Gegenüber Daja und später Sittah wird Recha allein von logischen Entschlüssen gelenkt, wobei sie tatsächlich die rationale Haltung sowie die Rhetorik des Vaters übernimmt (III/1). Recha kennt nicht die Schuldgefühle einer Sara und ebensowenig die Furcht vor dem Verstoß gegen das Tugendgebot einer Emilia, und die Belehrung ihrer "unvernünftigen" Schwärmerei bedarf keiner Bitte um Vergebung. Unterwerfung - so oft der Gegenstand des kindlichen Gehorsams in den früheren Dramen Lessings - zeigt Recha nicht vor Nathan, sondern vor dem Sultan, und dies gerade dann, als sie um den Vater und ihre Beziehung zu ihm kämpft. Die Angst, ihren Vater und Mentor zu verlieren, läßt sie zunächst vor Sittah in Tränen ausbrechen, dann aber vor dem Sultan ganz zusammenbrechen. Indem sie Sittah und dem hinzukommenden Saladin vor die Füße fällt

und störrisch des Sultans Versprechen erreichen will, nicht vom Vater getrennt zu werden, verletzt sie im Prinzip alle Regeln der Politesse und des Anstandes, was Saladin allerdings nicht registriert. Von ihrem Gefühlsausbruch bewegt, gesteht e: ihr alles zu: "Komm! Ich verspreche... / Sei was es will!" (S. 339).

C. Der Templer

Rechas Beziehung zu ihrem Vater wird gerade durch ihren Retter ernsthaft bedroht. Während Recha sich von den logischen Argumenten des Vaters belehren läßt und eine selbständige, vernunftgemäße Haltung erreicht, bleibt der Templer gegenüber den Belehrungen Nathans und den Beschwichtigungsversuchen Saladins von Emotionen regiert. Der Templer muß sich zugestehen, "im Sturm der Leidenschaft" und "im Wirbel/ Der Unentschlossenheit" (S. 308) nicht nur seine Freundschaft zu Nathan preisgegeben, sondern auch das Leben des Juden und womöglich das seiner Tochter ernsthaft aufs Spiel gesetzt zu haben. Die Tatsache, daß der Templer sehr wohl von seinen Vorurteilen weiß, ändert jedoch wenig an seiner Haltung, die er offensichtlich nicht zu korrigieren vermag:

> TEMPELHERR. Der Aberglaub', in dem wir aufgewachsen,
> Verliert, auch wenn wir ihn erkennen, darum
> Doch seine Macht nicht über uns. - Es sind
> Nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten. (S. 306)

Dabei werden die plötzlichen Meinungsumschwünge des Tempelherrn generell von impulsiven, unüberlegten Handlungen begleitet. Das rasche Aufsuchen der von ihm zunächst verschmähten Recha nach dem Freundschaftsbund mit Nathan (II/5) und die plötzliche Flucht vor Recha nach dem Aufkeimen seiner Liebe zu ihr stehen ebenso beispielhaft wie der kurzentschlossene Heiratswunsch, der leichtsinnige und fahrlässige Besuch beim Patriarchen und das letzte "äußerst bitter[e]" Aufbrausen des jungen Mannes in der abschließenden Szene des Dramas (S. 343). Denn selbst dort reagiert der Templer auf

Nathans Worte derart impulsiv und aufbrausend, daß er im Grunde genommen den Zusammenschluß seiner eigenen Familie erneut gefährdet. Die ganze gespannte Situation kann eigentlich nur durch Saladins bedingungslose Freundschaft zu Nathan und dessen Bitte für den Templer entspannt werden.

D. Blutsverwandtschaft und die Rechte der Adoption

Zum Thema steht hier weniger die Darstellung der jugendlichen Unsicherheit und Formbarkeit des Templers als vielmehr die für diese Untersuchung aufschlußreichere Betrachtung seiner familiären Vorstellungskomplexe. Mit dem die Dramatik zuspitzenden Geständnis der Gesellschafterin greift Lessing nämlich eine neue Thematik , die schon in seinen frühen Lustspielen immer wieder eine Rolle spielte, dialogisch auf. Dabei handelt es sich um die von nun an fast alle Charaktere konfrontierende Frage um die Bedeutung der Blutsverwandtschaft im Vergleich zum Adoptivverhältnis zwischen Nathan und Recha. Da die Problematik der unterschiedlichen Auffassungen hierzu in der Forschung bereits ausführlich dargelegt wurde, darf sich diese Untersuchung im wesentlichen mit der Übernahme der von Alison Scott-Prelorentzos ermittelten Ergebnisse begnügen. Während Nathan, Recha und der Klosterbruder die Rechte des Adoptivvaters vor die "Stimme der Natur" stellen (S. 291), setzen Daja und der Templer, auf religiösen und traditionellen Standpunkten bestehend, das Adoptivrecht weit hinter das Recht der biologischen Verwandtschaft.[11] Während Daja noch aus innerer Überzeugung glaubt, daß Geburt und Herkunft den Menschen unweigerlich prägen und vorbestimmen und daß der Einfluß der Erziehung nur eine oberflächliche und scheinbare Wirkung bei der Charakterbildung hat: "Die Menschen sind nicht immer, wie sie scheinen" (S. 234), denkt der Tempelherr nur anfangs, daß Nathan gegen die Natur und die

[11]Alison Scott-Prelorentzos, "*Zufall der Geburt* or *Stimme der Natur* ? Upbringing versus birthright in Lessing's *Nathan der Weise* ," *Seminar* 17 (1981): 182-83.

natürlichen Veranlagungen der als Christin geborenen und getauften Recha verstieß:[12] "Der weise gute Nathan hätte sich/ Erlaubt, die Stimme der Natur so zu/ Verfälschen? - Die Ergießung eines Herzens/ So zu verlenken, die, sich selbst gelassen,/ Ganz andre Wege nehmen würde?" (S. 291). Dem Templer geht es allerdings hauptsächlich darum, seinen Willen durchzusetzen und Recha zur Frau zu bekommen.

Es ist von Interesse festzustellen, daß weder er noch Daja sich nach Rechas Gefühlen und Meinungen erkundigen. Denn Recha hat über die Frage ihres möglichen Ehepartners hinaus ebenso wie Nathan eine völlig andere Vorstellung von Familie und Erziehung, zu deren Legitimität auch sie Stellung zu nehmen gezwungen wird. Dabei kommt es ihr allein auf die von ihr befürwortete, emotionale, aber auf Liebe und Vernunft gegründete Beziehung zu ihrem Vater an. So lehnt sie vor Sittah und Saladin kurzerhand alle weiteren Argumente ab und fleht allein, ihr doch denjenigen, den sie als Vater kennt und akzeptiert, zu lassen, wobei sie Saladin mit erfolgreicher Rhetorik von ihrer Einstellung überzeugen kann:[13] "Aber macht denn nur das Blut/ Den Vater? nur das Blut?" (S. 339). Dabei erfüllt Recha eigentlich nur die Erwartungen ihres Vaters, der einerseits auf ihre Liebe, andererseits auf ihre Überzeugung vertraut:

> NATHAN. Ich bliebe Rechas Vater
> Doch gar zu gern! - Zwar kann ichs denn nicht bleiben,
> Auch wenn ich aufhör', es zu heißen? - Ihr,
> Ihr selbst werd' ichs doch immer auch noch heißen,
> Wenn sie erkennt, wie gern ichs wäre (S. 312).

Es geht Nathan hier weder um die biologische noch formalrechtliche Begründung seiner Vaterschaft, sondern allein um die Aufrechterhaltung seines Verhältnisses zu Recha, bei dem Rasse und Religion bisher keine Rolle spielten.[14] Gerade hierin zeigt sich die

---

[12]Vgl. hierzu Scott-Prelorentzos, 182 u. 185.
[13]Sørensen, 94.
[14]Scott-Prelorentzos, 195.

eigentliche Bedeutung der Problematik "upbringing versus birthright"[15] in Bezug auf die Diskussion der Familiensituation im Drama. Denn obwohl Nathan die "Stimme der Natur" überhaupt nicht ablehnt, sondern durchaus Recha demjenigen, der "größre Rechte" hat als er, abzugeben bereit ist (S. 317), sind es die Vertreter der Blutsrechte, die die Familie Nathans aufs ärgste bedrohen.

E. Saladin und Sittah

Die Geschwister Saladin und Sittah bedrohen zunächst auch die Familie Nathans. Trotz des ausgesprochenen Familienbewußtseins, das beide Geschwister auszeichnet, sind sie ohne weiteres bereit, die Tochter vom Vater zu trennen, wobei Saladin die Begründung gibt: "Was hätte Nathan,/ So bald er nicht ihr Vater ist, für Recht/ Auf sie? Wer ihr das Leben so erhielt,/ Tritt einzig in die Rechte des, der ihr/ Es gab" (S. 309). Rechtlich werden hier tatsächlich all die Jahre, die Nathan Recha mit Liebe, Schutz und Fürsorge umgab, mit einem Male zu einem Nichts. Wie sehr hier Saladin und seine Schwester die Idee der auf Herkunft und Blutsbande basierenden Verwandtschaftsbeziehungen vertreten, wird in der Rettung des Tempelherrn durch die Gnade Saladins verdeutlicht. Diese geschieht ja nur, wie Daja berichtet, weil der Templer Saladins "Brüder einem,/ Den er besonders lieb gehabt, so ähnlich sehe" (S. 215). Die Ähnlichkeit, der Schein und die Idee der Verwandtschaft, nicht aber die Realität, von der Saladin ja keine Ahnung hat, lassen den Sultan den Tempelherrn begnadigen und lassen seine Zuneigung zum Tempelherrn in der weiteren Begegnung im vierten Akt weiter wachsen. Dort wird nochmals Saladins Erinnerung an den verlorenen Bruder aufgefrischt, von dessen gramvollen Verlust er wehmütig und nicht ohne Spur von Selbstvorwürfen berichtet: "Ah, Ich ließ/ Ihn reiten, und allein! - Ah, Lilla starb/ Vor Gram, und hat mirs nie vergeben, daß/ Ich so allein ihn reiten lassen. - Er/ Blieb weg" (S. 302). Der

[15]Scott-Prelorentzos, 182.

folgende Tod der Schwester aus Leid betont den großen Wert, den die Mitglieder der Monarchenfamilie auf die Familiengemeinschaft legen und zeigt zweifellos die Stärke der familialen Liebe im Hause des Sultans. Diese findet sich jedoch keineswegs bloß in der fernen Vergangenheit, sondern tritt auch gegenwärtig aktiv zu Tage.

Besonders in der Sorge um den im Stück erscheinenden Vater, dessen nicht zu leugnender, inspirativer Einfluß auf Saladin von Neumann hervorgehoben wird, kommt die Betonung der Familienzugehörigkeit und des Familienzusammenhaltes deutlich zum Ausdruck:[16] "SITTAH. [...] Wenn ich unserm Vater/ Auch seine Sorgen so erleichtern könnte!/ SALADIN. Ah! Ah! Nun schlägst du meine Freudigkeit/ Auf einmal wieder nieder!" (S. 242-43). Neumann sieht Saladin bis zum Dramenende auf der Stufe "einer anhaltenden Abhängigkeit" vom Vater, der im Hintergrund stets das Denken des Sohnes bestimmt:[17]

> Im fernen Da-sein des Vaters gründet die Stärke des Sohnes; sie wird zur Schwäche, sobald die Verbindung zum Vater gestört ist, sie bleibt labil. [...] Der Vater auf Libanon ist eine entscheidende Größe im Charakterbild Saladins. Während des ganzen Stückes bleibt er in dessen Denken präsent. Wie ein trigonometrischer Punkt setzt er, in keine Handlung des Dramas verstrickt, das Maß für Saladins Weg in die eigene Väterlichkeit.[18]

Inwieweit Saladin von der geistigen Präsenz des Vaters abhängig bleibt und seine politischen Entschlüsse nach den Vorstellungen des Vaters faßt, darf an dieser Stelle dahingestellt bleiben. Immerhin erscheint Saladin beim Entscheiden von politischen und sozialen Situationen recht mündig und unabhängig, wie es gerade der Fall des Templers und die Entscheidung um Leben und Tod bestätigt. Wichtiger in diesem Zusammenhang scheint weniger die Abhängigkeit vom Vater als vielmehr die von Saladin und Sittah durchwegs gezeigte, positive Einstellung zum Vater und der Familie, deren Erhaltung ihr erstes Gebot bleibt. Denn nicht allein sorgt sich Sittah um den Vater, sondern sie unterstützt, wie Al-Hafi

---

[16]Siehe Neumann, 66.
[17]Neumann, 66.
[18]Neumann, 67-68.

aufklärt, selbstlos den von finanziellen Sorgen geplagten und ernsthaft vom Ruin bedrohten Bruder mit ihren eigenen monetären Rücklagen (vgl. II/2). Als Saladin hiervon erfährt, bleibt er von der edelmütigen Tat der Schwester restlos gerührt: "Ha! das, das ist meine Schwester! (*sie umarmend*)" (S. 242) und bekräftigt mit der körperlichen Kontaktaufnahme die soziale Bindung zu der geliebten Schwester.

Dennoch lassen die emotionalen Ausbrüche familialer Regungen weder Saladin noch Sittah den ernsten Blick in die Realität ihrer bedrückten Lage vergessen. So scheint Sittah über die Bemühungen um die persönlichen Familienbande hinaus ihre Gefühlswelt weniger zu beanspruchen, zumal sie auf Nathan ohne große Bedenken einen "Anschlag" planen kann: "Der Jude sei mehr oder weniger/ Als Jud', ist er nur reich: genug für uns!" (S. 247). Auch Saladin wäre ohne die entdeckte Ähnlichkeit zwischen dem geliebten Bruder und dem vor dem Tode stehenden Templer, also außerhalb der Wertwelt familialer Erinnerungen, mit diesem sicherlich weit weniger human verfahren als er es tatsächlich tut. Wenngleich diese Behauptung auf Spekulationen beruht, so läßt sich doch erwarten, daß ein anderer an der Stelle des Templers den Kopf verloren hätte, macht doch auch Recha klar, daß "kein gefangner Tempelherr je anders/ Als zum gewissen Tode nach Jerusalem" gekommen war (S. 215).

Außerhalb jeglicher Familienemotionen findet auch die von Sittah geplante und von Saladin ausgeführte kleine Verschwörung gegen Nathan statt. Dabei ist bezeichnend, aber kaum erstaunlich, daß Nathan gerade mit einer Familiengeschichte den Sultan für sich gewinnen kann. Abgesehen von der religionsphilosophischen Komplexität und dramaturgischen Bedeutung der Ringparabel, bleibt sie die Geschichte vom Vater und drei gleich geliebten Söhnen, die den Sultan im Innern bewegt. Denn erst als Nathan auf die Glaubensbildung aufgrund des Vertrauens zu den Angehörigen und damit auf den Kern familialer Zusammengehörigkeit aufmerksam macht, beginnt Saladin, seine anfangs

zögernde Haltung aufzugeben: "NATHAN. Nun wessen Treu und Glauben zieht man denn/ Am wenigsten in Zweifel? Doch der Seinen?/ Doch deren Blut wir sind? doch deren, die/ Von Kindheit an uns Proben ihrer Liebe/ Gegeben? die uns nie getäuscht, als wo/ Getäuscht zu werden uns heilsamer war? [...] SALADIN. (Bei dem Lebendigen! Der Mann hat Recht [...])" (S. 278). Gespannt ist Saladin vor allem auf den Urteilsspruch des Richters, der den Streit der Söhne um die Ringe beenden soll. Dabei interpretiert der Gerichtsherr das Verhalten des Vaters auf eine interessante Weise. Demnach hält jener es für möglich, daß der Vater "die Tyrannei des Einen Rings nicht länger/ In seinem Hause" hat dulden wollen und deshalb zwei weitere - oder nach dem Richter drei neue - anfertigen ließ (S. 280).

Was hier so wichtig scheint, ist allerdings weniger die von Karin Wurst hervorgehobene Pluralisierung des ursprünglichen väterlichen Liebeskonzentrats auf einen Sohn,[19] sondern vor allem die vom Vater-Richter erkannte Versklavung des Individuums durch die "Tyrannei" des durch den Ring aufgetragenen Tugendgebots und die direkte Abhängigkeit der väterlichen Liebe von der Befolgung der familialen Postulate, die auf Gehorsam basieren ["So kam nun dieser Ring [...]/ Auf einen Vater endlich von drei Söhnen;/ Die alle drei ihm gleich g e h o r s a m waren,/ Die alle drei er f o l g l i c h gleich zu lieben/ Sich nicht entbrechen konnte" (S. 276-77)].[20] Denn die von dem Ring ausgehende "geheime Kraft" beruht nicht allein in der "Zuversicht", die der Träger in eine solche Macht hat, sondern sie wird ja überhaupt nur von dem errungen, der im Tugendkampf alle Rivalen ausschalten und dem Vater durch Gehorsam und Glaube "der liebste" werden kann (S. 276). Indem der Richter nun das Handeln des Vaters deutet und den Streit dadurch löst, daß er jeden der dreien zu "herzlicher Verträglichkeit," zu "Wohltun" und zum Nacheifern einer "von Vorurteilen freien Liebe" auffordert (S. 280), gibt er preis, worauf es bei dem Glauben und der

---

[19]Wurst, 157-58.
[20]Hervorhebung C.L.

Befolgung des Tugendgebotes ankommt: der tätige Beweis der Humanität. Karin Wurst meint hierzu:

> Nicht das Tugendsystem an sich kann für die Besserung der Verhältnisse verantwortlich gemacht werden, sondern allein das tätige Bemühen um ein tugendhaftes Leben kann zum gewünschten Erfolg führen. Lediglich die Anwendung der Lehre, bzw. der Ideale, kann das soziale Klima verändern.[21]

Die tiefere Implikation der Worte Nathans, vor allem aber den wahren Sinn der von "Vorurteilen freien Liebe" erkennen Saladin und Sittah, der die Konversation zwischen dem Bruder und Nathan natürlich nicht entgeht, allerdings erst nach Rechas Zusammenbruch, als diese von ihrem Vater getrennt werden soll. Erst dann nämlich erkennen die Geschwister, daß Herkunft und Glaube sowie die familialen Wertvorstellungen tatsächlich nur "Zufall der Geburt" sind und in sich keinen letztgültigen Wert besitzen (S. 274). Allein durch sein Handeln, dem aktiven Eingreifen in die Gesellschaft, kann sich der Mensch bewähren. Hiernach kann Saladin auch seine Einstellung zur wahren Vaterschaft überdenken und zu neuen Schlüssen kommen: "Ja wohl: das Blut, das Blut allein/ Macht lange noch den Vater nicht! macht kaum/ Den Vater eines Tieres! gibt zum höchsten/ Das erste Recht, sich diesen Namen zu/ Erwerben!" (S. 339). Dabei geht Saladin zwar so weit, Nathan die "erste" Stimme über Rechas Verfügung zurückzugeben, doch gelingt es ihm nicht, das Liebesgebot von den familialen Blutsbindungen zu lösen und auf das humane Verhalten zwischenmenschlicher Beziehungen zu beschränken. Sowie nämlich Saladin von den tatsächlichen Verwandtschaftsverhältnissen erfährt, lädt er die Bürde der Liebespflicht sowohl auf den Templer als auch auf Recha, indem er sich zum Vater seines Neffen macht: "Nun mußt du doch wohl, Trotzkopf, mußt mich lieben!" (S. 346).

---

[21] Wurst, 158.

F. Die Kirchenfamilie

1. Der Patriarch

Neben den human-emotionalen Vater-Gestalten gibt es jedoch noch eine weitere, bisher nur am Rande erwähnte Vater-Figur, die als Nathans Kontrastgestalt und - wie Neumann erkennt -, als Lessings einzige "Anti-Vater-Figur" all dem gegenübersteht, was Nathan im Stück verkörpert.[22] Während Nathan gerade allen Glaubensdogmen zuwiderhandelt, um ein Menschenleben zu retten, stellt der Patriarch das Dogma selbst vor das menschliche Leben.[23] In seinem religiösen Fanatismus verkehren sich die Gebote der Liebe und Güte, der Milde und Karitas in ihr schrecklichstes Gegenteil. Denn nicht nur Nathan steht aufgrund der Apostasie mit einem Fuße auf dem Scheiterhaufen, sondern auch Recha wird schon zu Lebzeiten die ewige Verdammnis zugesprochen:

> PATRIARCH.
> Tut nichts! der Jude wird verbrannt. - Denn besser,
> Es wäre hier im Elend umgekommen,
> Als daß zu seinem ewigen Verderben
> Es so gerettet ward. - Zu dem, was hat
> Der Jude Gott denn vorzugreifen? Gott
> Kann, wen er retten will, schon ohn' ihn retten (S. 299).

Somit aber zieht der Patriarch Rechas Tod dem Leben ohne den christlichen Glauben vor, ganz gleich wie "christlich"-tugendhaft Recha sich in den unschuldigen Jahren ihres Daseins verhalten haben mag. Was sich in den früheren Trauerspielen hinter der Maske der liebenden Väter verbirgt und in *Emilia Galotti* zum Tode der Tochter führte, wird hier in dem Charakter des Patriarchen in seiner grauenvollen Realität entlarvt. Die totale und uneingeschränkte Befolgung der Moral- und Tugendwerte geht nach der Logik dieses Vaters unzweideutig bis zur rücksichtslosen Zerstörung des Lebens im Glauben an das Gute. In der Verabsolutierung des Tugendgebots und der dogmatischen Begründung der

---

[22]Neumann, 69.
[23]Flavell, 86.

Glaubenslehre gibt sich der Patriarch bereit, ohne auf die Besonderheit des Falles achten zu wollen, den Juden schon deshalb "dreimal" verbrennen zu lassen, weil er Recha gar "ohn' allen Glauben" allein im Sinne der Vernunft aufgezogen hat (S. 299).

So erschreckend die Worte des Patriarchen anmuten, so bringen sie doch den Templer wieder in die Realität zurück. Erfüllten ihn zuvor noch Abneigung und Haß und wurde sein Denken von traditionellen Vorurteilen bestimmt, so scheint auch er durch die "Schurkerei des Patriarchen" erkannt zu haben, daß allein die Haltung eines Menschen, nicht sein Glaube achtungswürdig ist. Demnach will er Nathan und Recha akzeptieren, wie sie sind: "Ach! Rechas wahrer Vater/ Bleibt, Trotz dem Christen, der sie zeugte - bleibt/ In Ewigkeit der Jude.- Wenn ich mir/ Sie lediglich als Christendirne denke,/ Sie sonder alles das mir denke, was/ Allein ihr so ein Jude geben konnte: - / Sprich, Herz, - was wär' an ihr, das dir gefiel?" (S. 325). Dabei erkennt er in Recha gerade die Erziehungsleistung Nathans an, für die er nun sogar einzutreten bereit ist: "Nathan, Nathan!/ Welch einen Engel hattet Ihr gebildet,/ Den Euch nun andre so verhunzen werden!" (S. 333). Nathans Hände sind jedoch formalrechtlich doppelt gebunden; denn zum einen handelt es sich bei dem Templer tatsächlich, wie befürchtet, um den Bruder Rechas und zum anderen kann er nun wirklich nicht ohne dessen Zustimmung über sie verfügen. Wenn Saße allerdings die Frage, warum die Aufdeckung der Verwandtschaftsverhältnisse das Zentralthema im zweiten Teil des Dramas darstellt, mit der Feststellung beantwortet, daß Lessing hier das auch von Nathan nicht außer Kraft gesetzte "gesellschaftliche Prinzip der Blutsverwandtschaft" als das "fundamentale Zugehörigkeits- und Absonderungskriterium der Gesellschaft" darstellen wolle,[24] so muß hinzugefügt werden, daß Lessing gerade im zweiten Teil des Dramas diese traditionellen Prinzipien familialen Handelns in aller Schärfe bloßstellt. Im Kernpunkt der kritischen Beleuchtung steht das patriarchalische Autoritätsmodell, womit durch das

[24]Saße, 244.

Auftreten des Kirchenvaters die familiale, aber auch die gesellschaftliche und sozialpolitische Sphäre angesprochen wird. Spricht nämlich der Patriarch von "dem Juden,/ Der mit Gewalt ein armes Christenkind/ Dem Bunde seiner Tauf entreißt" (S. 298), so verdreht er nicht nur die Tatsachen, um für seine dogmatische Gerichtbarkeit einen Präzedenzfall infantiler Apostasie zu schaffen, sondern er lenkt damit das Gespräch auf das Thema Autorität und Machtherrschaft. Kraft seiner Stellung nimmt er sich allerdings das Recht, beides unter dem Deckmantel der *Ecclesia militans* auszuführen, zumal ja alles Gewalt sei, "was man Kindern tut [...], ausgenommen, was die Kirch'" an ihnen auszurichten hat (S. 298). Daß Lessing hier tatsächlich Familie, Gesellschaft und Staat als verschiedene Lebensbereiche auf ihre autoritären Normen hin untersucht, wird in der Patriarchen-Szene besonders darin deutlich, daß sich der mächtige Vater der Kirche einerseits nicht auf den göttlichen Machtspruch, sondern auf die politische Gewaltherrschaft des Sultans beruft, dessen Hilfe er sich dank des Kapitulationsinsignums erzwingen zu können glaubt, und daß der Patriarch andererseits, da er doch in Nathans Apostasie gleich alle "bürgerliche[n] Bande" aufgelöst und zerrissen sieht, aus der Familiensituation des Juden eine Staatsaffäre macht (S. 300).

2. Der Klosterbruder

Wie sehr aber selbst die Kirche im Inneren eine familiale, auf Frömmigkeit und Gehorsam aufgebaute Lebensgemeinschaft darstellt, läßt der Klosterbruder an mehreren Stellen durchblicken. Er nämlich scheint - die Freiheit der Einsamkeit gewohnt - unter der Unfreiheit und den Zwängen seines *Pater Ekklesiä* am meisten und am unmittelbarsten zu leiden. Obgleich der Klosterbruder alles andere als sein "Näschen" in die kirchenpolitischen Angelegenheiten seines Herrn stecken möchte (S. 293), muß er sich dem Befehlsspruch des Patriarchen beugen und "gehorchen" (S. 226). Ungern tut er dies allerdings dann, wenn er die Machenschaften seines Herrn, deren philosophische Grundlagen seinen persönlichen Überzeugungen widersprechen, durchschaut, wie etwa der Verrat an Nathan: "Der Patriarch

braucht mich zu allerlei,/ Wovor ich großen Ekel habe" (S. 313). Weit mehr von Bedeutung als der Mißbrauch der im wahrsten Sinne des Wortes patriarchalischen Befehlsgewalt, die den Bruder Bonafides immerhin zur Mithilfe an Nathans Beseitigung anstiftet, ist in diesem Zusammenhang jedoch die Tatsache, daß sowohl die Frömmigkeit als auch der Gehorsam des Klosterbruders ihre eindeutigen Grenzen am Vernunftwidrigen haben und daß gerade diese Distanzierung ein Exempel humanen Verhaltens gibt. Denn indem er das ihm aufgetragene "Gute" dann nicht tun will, wenn daran "gar zu nah/ Was gar zu Schlimmes grenzt" (S. 315), und Nathans Geheimnis für sich zu behalten bereit ist, handelt er nicht bloß nach den Prinzipien der aufklärerischen Vernunft, sondern er trägt aktiv zu der Rettung Nathans und der Aufklärung der Familienverhältnisse bei. Vor allem aber weiß gerade der Klosterbruder die wahren Hintergründe der Erziehung Rechas außerhalb ihres angetauften Glaubens aufzudecken:

KLOSTERBRUDER
Daß Ihrs als Euer eigen Töchterchen
Erzögt. - Das hättet Ihr mit aller Lieb'
Und Treue nun getan, und müßtet so
Belohnet werden? Das will mir nicht ein.
Ei freilich, klüger hättet Ihr getan;
Wenn Ihr die Christin durch die zweite Hand
Als Christin auferziehen lassen: aber
So hättet Ihr das Kindchen Eures Freunds
Auch nicht geliebt. Und Kinder brauchen Liebe,
Wärs eines wilden Tieres Lieb' auch nur,
In solchen Jahren mehr als Christentum (S. 315).

Aus aufrichtiger Liebe zu dem Kind habe Nathan Recha in seinem Hause aufgezogen und ihr dabei den christlichen Glauben vorenthalten. Saße sieht mit dieser vom Klosterbruder gegebenen Einsicht das Problem der religiösen Erziehung Rechas allerdings nur "verschoben".[25] Sicherlich wäre für Nathan beides, Recha in seinem Hause zu behalten und doch im christlichen Glauben großzuziehen, möglich gewesen, da Recha ja wohl bewußt

[25]Saße, 228.

eine gläubige Christin als Gesellschafterin hat. Und zweifellos wäre auch hierdurch ein emotionales Verhältnis zwischen Vater und Tochter keineswegs beeinträchtigt worden. Es geht doch aber bei der Frage um Rechas Glaubensbekenntnis weniger darum, daß sie nicht im christlichen Glauben als vielmehr darum, daß sie ohne spezifische Religionsbindung erzogen worden ist, zumal Nathan dem Mädchen auch den väterlichen Glauben nicht aufdrängte.

Die Deutung Saßes, der die Diskussion um die religiöse Erziehung Nathans mit den Geschehnissen in Gath zusammenbringt und die hier gestellte Frage mit dem aufgrund des durch die grauenhafte Tat an Nathans Familie erfolgten Zusammenbruchs der "Selbstverständlichkeit seiner jüdischen Lebenswelt" zu erklären sucht, scheint dabei nur bedingt auf den Kern der Problematik zu stoßen.[26] Denn warum sollte Nathan als Angehöriger einer seit ihrem Ursprung unterdrückten, verfolgten und immer wieder bekämpften Religion nach erneutem Anschlag gerade an seinem eigenen Glauben zweifeln? Sicherlich überwindet Nathan seine vom Tod der Frau und der sieben Söhne verursachte Existenzkrise mit Hilfe Gottes und der Vernunft eher als Funktion seines persönlichen Wollens als unter der "völligen Hingabe des eigenen Willens an den göttlichen"[27] im Sinne eines nach Kaiser zitierten "radikalen Glaubensakt[es]," wenngleich Nathan sich dem Willen Gottes unterwerfen will:[28] "Ich stand! und rief zu Gott: ich will!/ Willst du nur, daß ich will! - Indem stiegt Ihr/ Vom Pferd', und überreichtet mir das Kind,/ In Euern Mantel eingehüllt" (S. 316-17). Schließlich ist es ja, wie Saße völlig richtig aufzeigt, nicht Gott, sondern die Vernunft, die "mit sanfter Stimm'" auf Nathan einredet (S. 316).[29]

---

[26]Saße, 228.
[27]Gustav Kettner, "Lessings Dramen," zitiert nach Saße, 228.
[28]Gerhard Kaiser, *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 2. erw. Aufl. (München: Francke, 1976) 133.
[29]Saße, 228.

Dennoch zweifelt Nathan hier an seiner jüdischen Lebenswelt oder überhaupt an seinem Glauben gerade deshalb nicht, weil er in dem Unrecht auf "Gottes Ratschluß" vertraut (S. 316). Bekennt er denn nicht auch im Palast des Sultans sich selbst, indem er so "ganz und gar nicht Jude" ebenso wie "Stockjude sein zu wollen" ablehnt (S. 275), daß er zwar seinen Glauben nicht dogmatisch belegen will, ihn aber auch nicht verleugnen kann? Woran Nathan allerdings zumindest nach dem Verlust seiner Familie zweifelt, ist die "Tyrannei" des Glaubens, die das Individuum versklavt und im Extrem das Gegenteil von dem bewirkt, was vom Vater-Patriarchen gepredigt wird, wie es gerade die im Namen der Religionen geschehende kriegerische Vernichtung von Menschenleben bezeugt. Allein die im Rahmen der Vernunft gedeutete gute Tat wird für Nathan das, was ihn in den Augen des Klosterbruders "zum Christen" und diesen in seinen eigenen Augen "zum Juden" werden lassen kann (S. 317). Und gerade diese Verbindung Nathans mit dem Klosterbruder bringt die Diskussion auf Recha und ihren Glauben zurück. Denn mit dem Ideal der handelnden Menschlichkeit im Diesseits wurde und wird - wie noch die zweite Szene des Stückes belegt - , das Mädchen ja erzogen.

Daß eben selbst der Glaube von der Vernunft ergänzt werden muß, weiß auch Recha, wenn sie vor Sittah ihre Daja als eine "von den Schwärmerinnen" bezeichnet, die "den allgemeinen, einzig wahren Weg/ Nach Gott, zu wissen wähnen" (S. 337). So wird Recha in eben dem Sinne zur Christin, wie Nathan vor dem Klosterbruder zum christlich Handelnden wird. Wozu Nathan sie aber erzog, ist die Fähigkeit, sich hier wie dort geborgen und heimisch zu fühlen und vor allem sich selbst entscheiden zu können, was und woran sie glauben will. Der rigorose Glaubenszwang, der Emilia noch beherrscht und der sie ständig zum Glauben und zum tugendhaften Benehmen anhält, besteht im Hause Nathans ebensowenig wie die zwingenden Liebesgebote und die damit zusammenhängende emotionale Unterdrückung im familialen Gefüge der Sampsons. Diese, die Individualität der

Familienmitglieder nicht verletzende Lebensgemeinschaft gilt ja nicht nur für Recha, sondern auch für den Tempelherrn, den Nathan in der Schlußszene aufzunehmen willig ist: "Denn meiner Tochter Bruder wär mein Kind/ Nicht auch, - sobald er will?" (S. 345). Bezeichnend sind die letzten drei Worte Nathans, die dem Templer die volle Entscheidung über seine Familienzugehörigkeit lassen.

D. Die Weltfamilie

1. Neugründung der Blutsfamilie

Die in der Forschung generell hervorgehobene und als "demonstrative[r] Triumph menschlicher Verständigung" gedeutete abschließende Szene des Dramas setzt allerdings nicht bloß den Schlußpunkt unter Nathans familiale Gesinnungen.[30] Überhaupt werden darin die bereits zuvor angeschnittenen, unterschiedlichen familiären Vorstellungskomplexe noch einmal nebeneinandergestellt und realisiert. Wie in keinem anderen Drama Lessings werden im letzten Auftritt die familiale Lebensgemeinschaft, aber auch die individuellen Einstellungen und Auffassungen der Charaktere thematisiert. Zunächst erscheint erstaunlich, daß selbst nach der Bestätigung der humanen Taten Nathans durch den Klosterbruder und dem eindrucksvollen Flehen Rechas vor den Füßen Saladins, was beides gleichzeitig die Bedeutung und Berechtigung der Adoptivfamilie Nathans bekräftigt,[31] nochmals von Saladin und auch von Nathan die Bande der Blutsverwandtschaft vor diejenigen der Adoptivverwandtschaft gestellt werden. Daß Nathan formaljuristisch die Hände gebunden sind und ihm daher nicht viel anderes übrig bleibt, als das zukünftige Familienglück in die Hände der Verwandten Rechas zu legen, wurde bereits an anderer Stelle betont, doch daß Saladin den Templer auf die natürliche, instinktive Fähigkeit, familiale Bande

---

[30]Jürgen Schröder, "*Nathan der Weise* . Ein Drama der Verständigung," *Lessings »Nathan der Weise«*, Hrsg. Klaus Bohnen (Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges., 1984) 267.

[31]Kaiser, *Empfindsamkeit* , 134.

aufzuspüren, hinweist: "So eine Schwester nicht erkennen wollen!" (S. 345), und diese anschließend auf sich selbst bezieht: "Ich meines Bruders Kinder nicht erkennen?" (S. 346), muß genauso verwundern wie der ehrfürchtige und ergebenheitsbezeugende Fußfall des noch jungen, aber doch erwachsenen Tempelherrn.

Es sind jedoch weniger die von Alison Scott-Prelorentzos erkannten "human instincts" und "inner longings," die Saladin zu dem Schritt bewegen, die Ansprüche der Blutsverwandtschaft letzten Endes doch noch vor die Rechte der achtzehnjährigen Pflege und Fürsorge des Adoptivvaters Nathan zu stellen, als die bewußte Demonstration Lessings, daß auch die Familienthematik in seinem Stück nicht über die Grenzen der historischen Wirklichkeit hinausgeht.[32] Was nämlich so utopisch und nicht wenigen Interpreten so realitätsfremd anmutet, nämlich die Bildung einer religiöse, nationale und rassische Vorurteile überwindenden Lebensgemeinschaft, wird im Prinzip auf geschickte Weise gerade in den so familienbewußten Charakteren vorbestimmt. Nach Saladins "bürgerlichen" familialen Vorstellungen bleibt dem Templer, aber auch Recha, wahrhaftig nichts anderes übrig, als ihren Onkel zu lieben. Während es Recha wohl kaum schwerfallen wird, sich auch an Allah zu gewöhnen, wird einem erneuten Rückzug des Templers in die Schale der religiösen Vorurteile durch das unzerstörbare Band der Blutsverwandtschaft mit einer Jüdin und einer ganzen Moslem-Familie vorgebaut. Der durch die Familienbande ausgelöste Liebes-"Zwang", der nur deshalb nicht länger als solcher gespürt wird, weil die Charaktere einzeln von Nathan dem Weisen bereits auf die Wege der Toleranz und Humanität gelenkt wurden, wirkt freilich auch auf Saladin und Sittah. Der Sultan erscheint ja auch nicht von Anfang an als aufgeklärter, toleranter Humanist, sondern forscht bis zur Ringparabel nach neuen Deutungen seiner zweifellos ebenso vorgefaßten religiösen Anschauungen. Auch Saladin

---

[32]Scott-Prelorentzos, 193.

muß nach seiner eigenen Familienkonzeption Recha und den Tempelherrn in seine Familie aufnehmen.

Interessant wird die Schlußszene nun deshalb, weil dieser familiale Zusammenschluß allein aufgrund human-ethischer Werte zustande kommen kann. Darin scheint auch der Hauptgrund für die Ausschließung bestimmter Figuren aus der "family of man"[33] begründet zu sein. Wohl weniger radikal, aber doch ebenso religiös gesinnt wie der Patriarch kann Daja selbst mit Nathans jahrelang vorerzählten Vernunftsparabeln nicht zu tolerantem Verhalten bewogen werden. Und ebenso wie der weit mehr human denkende Al-Hafi die Realität am Ganges ausschließen will, strebt der Klosterbruder nach seinem "Gott in Einsamkeit" in einer "Siedelei auf Tabor" (S. 313). Auch die Mamelucken bleiben in die äußeren Ereignissen des Krieges verstrickt, müssen sie doch zuerst für "Bedeckung" der Karawane nach Libanon sorgen (S. 324). Wenn diese Charaktere im Schlußtableau der so oft als "symbolische Menschheitsfamilie" verstandenen Lebensgemeinschaft fehlen,[34] so liegt dies nicht an der bedingten Aufnahmebereitschaft und Toleranz des Sultans oder Nathans, sondern an der eigenen Unfähigkeit und Unwilligkeit, sich der auf humanen Taten basierenden Vernunftsphilosophie Nathans und seiner gestifteten Familie anzuschließen.[35] Gerade hier wird an das sich durch das Drama ziehende Verhältnis von humanem Handlungsbewußtsein und Familienzusammenhalt erinnert.[36] Denn in der von Al-Hafi und dem Klosterbruder demonstrierten Abkapselung von allem gesellschaftlichen Geschehen

---

[33]Flavell, 84.

[34]Sturgess, 160.

[35]Die Frage nach dem Ausschluß der hier erwähnten Personen aus der abschließenden Gemeinschaft behandelt ausführlich Saße, 254-58. Saße sieht die Ausschließung in dem fehlenden "gemeinschaftlichen Gefühl sympathisierender Geister" begründet, wobei er den Wortlaut Lessings aufgreift. Wenngleich Saße hierdurch völlig richtig die Realisierung der Menschheitsfamilie eingeschränkt sieht, so geht in dieser Formulierung doch verloren, daß es sich bei dem Ausschluß aus der humantätigen Menschheitsfamilie um eine durch Unfähigkeit oder Unwilligkeit bedingte selbstverschuldete Exklusion handelt. Vgl. Saße, 258.

[36]Sørenson, 97.

verbirgt sich neben der Verneinung einer von Nathan gepriesenen und exemplarisch gelebten Wertwelt paradoxerweise gleichzeitig die Möglichkeit ihrer Realisierung, weil der Ausschluß der störenden Figuren direkt mit dem menschlichen Wollen in Zusammenhang gebracht wird.[37] Das einzig mögliche Funktionsmodell der neugegründeten Monarchenfamilie bleibt die auf Liebe, Vernunft und auf Individualität gegründete Beziehung der nicht verwandten Familie von Nathan und Recha.

2. *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer* und *Die Erziehung des Menschengeschlechts*

Es muß noch einmal kurz auf die Realitätsbezogenheit der als "Utopieträger" und "Modell" erkannten Humanitätsidee, die sich am Ende des Dramas *Nathan der Weise* in der Wieder- und Neugründung der Familie darstellt, eingegangen werden.[38] Daß Lessing nichts von einer realitätsfernen Idealisierung seines Dramas wissen will, macht er schon in seiner 1778 veröffentlichten "Ankündigung" deutlich, in der er auf den Fragmentenstreit mit Goeze anspielt und sich dabei zur bestmöglichen Arbeitsweise bekennt. So habe ihm "mehr der Zufall als Wahl" einen seiner "alten theatralischen Versuche in die Hände" gespielt, der schon lange unter die Bearbeitung der letzten "Feile" hätte kommen sollen:

> Nun wird man glauben, daß ihm diese zu geben, ich wohl keine unschicklichere Augenblicke hätte abwarten können, als Augenblicke des Verdrusses, in welchen man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten: die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine eben so natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht eben so wirklich ist.[39]

---

[37]Al-Hafis freie Entscheidung, einem sorgenfreien Leben am Ganges nachzugehen, hätte ja auch anders ausfallen können. Seine im Kontrast zu Nathans Handeln stehende Haltung wird jedoch von ihm selbst entblößt, da er, wie Peter Demetz richtig erkennt, "doppelt" fehlt: "er entflieht der Welt, in der sich der Mensch erproben sollte, und tut es auf so heftige Art, daß er in Versuchung gerät, die kompliziertesten und menschlichsten Interessen Nathans als 'Plunder' (V.708) und 'Plackerei' (V. 710) abzutun." Peter Demetz, "Lessings *Nathan der Weise* : Wirklichkeiten und Wirklichkeit," *Lessings »Nathan der Weise«*, Hrsg. Klaus Bohnen, 178.

[38]Sørenson, 100.

[39]G. E. Lessing, *Ankündigung* , Gö 2: 749.

Lessing erinnert unzweideutig an den Hauptgrund zur Verfassung seines letzten Dramas, mit dem er hauptsächlich, wie er an anderer Stelle bemerkt, von seiner "alten Kanzel,"[40] dem Theater, seinen Feinden auf neuem Wege "in die Flanke fallen" will.[41] Realitätsbezogen bleibt das Drama aber keineswegs nur in seiner Funktion als religionsphilosophisches Kampfmittel, sondern überhaupt in der Darstellung der Charaktere und in der Situation des Geschehens. Außer dem wahrhaftig "weisen" Nathan zeigen sich im Stück durchaus nicht nur all-humane, vorurteilsfreie und fehlerlose Idealfiguren oder wie etwa in den Komödien steife, unveränderbare Typen, sondern gerade unterschiedliche Meinungen vertretende, verschiedenen Glauben und Nationen angehörende Menschen, die vor dem Hintergrund eines allzu realen und auf fanatischer Glaubenstyrannei beruhenden Krieges stattfindet. Nicht umsonst fügt Lessing noch im letzten Akt kurz vor der so harmonisch klingenden Schlußszene den Auftritt des Emirs Mansor ein, der den Leser unzweideutig an den geschichtlichen Hintergrund der Kreuzzüge und die Beschränkung der familialen Harmonie auf eine Familie erinnert.[42] Real bleibt dieser eine Zusammenschluß verschiedener Religionen und Überzeugungen, nicht weil er im Schoße gleichgesinnter, aber verschiedener familiärer Wertvorstellungen stattfindet, sondern weil gerade nicht alle Charaktere des Dramas und nur die wahren Verwandten hierin eingeschlossen werden.

Realitätsbezogen bleibt das Drama vor allem auch in der von Lessing entlarvten Illusion, daß Autorität, Patriarchalismus und Glaubenstotalisierung zur bürgerlich-kosmopolitischen Utopie führen, wie es Nathans beispielhafte Erziehung Rechas positiv und das abschreckende Beispiel des Patriarchen negativ allzu deutlich bezeugen. Denn eben der enge Bezug zwischen Familie und Gesellschaft, familialer Existenz und gesellschaftlichem Dasein sowie die Ähnlichkeiten der Autoritätsausübung eines Landes-,

---

[40]G. E. Lessing, Brief an Elise Reimarus vom 06.09.1778, LM 18: 287.
[41]G. E. Lessing, Brief an Bruder Karl Lessing vom 07.11.1778, LM 18: 292.
[42]Saße, 255.

verbirgt sich neben der Verneinung einer von Nathan gepriesenen und exemplarisch gelebten Wertwelt paradoxerweise gleichzeitig die Möglichkeit ihrer Realisierung, weil der Ausschluß der störenden Figuren direkt mit dem menschlichen Wollen in Zusammenhang gebracht wird.[37] Das einzig mögliche Funktionsmodell der neugegründeten Monarchenfamilie bleibt die auf Liebe, Vernunft und auf Individualität gegründete Beziehung der nicht verwandten Familie von Nathan und Recha.

2. *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer* und *Die Erziehung des Menschengeschlechts*

Es muß noch einmal kurz auf die Realitätsbezogenheit der als "Utopieträger" und "Modell" erkannten Humanitätsidee, die sich am Ende des Dramas *Nathan der Weise* in der Wieder- und Neugründung der Familie darstellt, eingegangen werden.[38] Daß Lessing nichts von einer realitätsfernen Idealisierung seines Dramas wissen will, macht er schon in seiner 1778 veröffentlichten "Ankündigung" deutlich, in der er auf den Fragmentenstreit mit Goeze anspielt und sich dabei zur bestmöglichen Arbeitsweise bekennt. So habe ihm "mehr der Zufall als Wahl" einen seiner "alten theatralischen Versuche in die Hände" gespielt, der schon lange unter die Bearbeitung der letzten "Feile" hätte kommen sollen:

> Nun wird man glauben, daß ihm diese zu geben, ich wohl keine unschicklichere Augenblicke hätte abwarten können, als Augenblicke des Verdrusses, in welchen man immer gern vergessen möchte, wie die Welt wirklich ist. Aber mit nichten: die Welt, wie ich mir sie denke, ist eine eben so natürliche Welt, und es mag an der Vorsehung wohl nicht allein liegen, daß sie nicht eben so wirklich ist.[39]

---

[37] Al-Hafis freie Entscheidung, einem sorgenfreien Leben am Ganges nachzugehen, hätte ja auch anders ausfallen können. Seine im Kontrast zu Nathans Handeln stehende Haltung wird jedoch von ihm selbst entblößt, da er, wie Peter Demetz richtig erkennt, "doppelt" fehlt: "er entflieht der Welt, in der sich der Mensch erproben sollte, und tut es auf so heftige Art, daß er in Versuchung gerät, die kompliziertesten und menschlichsten Interessen Nathans als 'Plunder' (V.708) und 'Plackerei' (V. 710) abzutun." Peter Demetz, "Lessings *Nathan der Weise* : Wirklichkeiten und Wirklichkeit," *Lessings »Nathan der Weise«*, Hrsg. Klaus Bohnen, 178.

[38] Sørenson, 100.

[39] G. E. Lessing, *Ankündigung* , Gö 2: 749.

Lessing erinnert unzweideutig an den Hauptgrund zur Verfassung seines letzten Dramas, mit dem er hauptsächlich, wie er an anderer Stelle bemerkt, von seiner "alten Kanzel,"[40] dem Theater, seinen Feinden auf neuem Wege "in die Flanke fallen" will.[41] Realitätsbezogen bleibt das Drama aber keineswegs nur in seiner Funktion als religionsphilosophisches Kampfmittel, sondern überhaupt in der Darstellung der Charaktere und in der Situation des Geschehens. Außer dem wahrhaftig "weisen" Nathan zeigen sich im Stück durchaus nicht nur all-humane, vorurteilsfreie und fehlerlose Idealfiguren oder wie etwa in den Komödien steife, unveränderbare Typen, sondern gerade unterschiedliche Meinungen vertretende, verschiedenen Glauben und Nationen angehörende Menschen, die vor dem Hintergrund eines allzu realen und auf fanatischer Glaubenstyrannei beruhenden Krieges stattfindet. Nicht umsonst fügt Lessing noch im letzten Akt kurz vor der so harmonisch klingenden Schlußszene den Auftritt des Emirs Mansor ein, der den Leser unzweideutig an den geschichtlichen Hintergrund der Kreuzzüge und die Beschränkung der familialen Harmonie auf eine Familie erinnert.[42] Real bleibt dieser eine Zusammenschluß verschiedener Religionen und Überzeugungen, nicht weil er im Schoße gleichgesinnter, aber verschiedener familiärer Wertvorstellungen stattfindet, sondern weil gerade nicht alle Charaktere des Dramas und nur die wahren Verwandten hierin eingeschlossen werden.

Realitätsbezogen bleibt das Drama vor allem auch in der von Lessing entlarvten Illusion, daß Autorität, Patriarchalismus und Glaubenstotalisierung zur bürgerlich-kosmopolitischen Utopie führen, wie es Nathans beispielhafte Erziehung Rechas positiv und das abschreckende Beispiel des Patriarchen negativ allzu deutlich bezeugen. Denn eben der enge Bezug zwischen Familie und Gesellschaft, familialer Existenz und gesellschaftlichem Dasein sowie die Ähnlichkeiten der Autoritätsausübung eines Landes-,

---

[40]G. E. Lessing, Brief an Elise Reimarus vom 06.09.1778, LM 18: 287.
[41]G. E. Lessing, Brief an Bruder Karl Lessing vom 07.11.1778, LM 18: 292.
[42]Saße, 255.

Kirchen- und Familienvaters werden nicht nur im Trauerspiel *Emilia Galotti* eingeführt und im Drama *Nathan der Weise* in den Gestalten des Patriarchen und des Sultans ausgetragen, sondern auch in Lessings philosophischen Schriften thematisiert, auf die hier nur am Rande eingegangen werden kann. Nähere Hinweise darauf, daß Lessing diese Verbindung deutlich erkennt, ergeben sich besonders aus seinem fast zur gleichen Zeit verfaßten Werk *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer*, dessen Nähe zum Drama *Nathan der Weise* von Klaus Bohnen hervorgehoben wurde.[43] Wichtig im Rahmen dieser Untersuchung ist jedoch vor allem der im Drama *Nathan der Weise* auf die Familiendiskussion übertragene Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft im zweiten Gespräch in *Ernst und Falk*. Was Falk nämlich zunächst herausstellt, ist eine Staats- und Gesellschaftsauffassung, die sich in erster Linie nicht am Allgemeinwohl, sondern an den Bedürfnissen des Individuums orientiert:

> Die Staaten vereinigen die Menschen, damit durch diese und in dieser Vereinigung jeder einzelne Mensch seinen Teil von Glückseligkeit desto besser und sichrer genießen könne. - Das Totale der einzeln Glückseligkeiten aller Glieder, ist die Glückseligkeit des Staats. Außer dieser gibt es gar keine. Jede andere Glückseligkeit des Staats, bei welcher auch noch so wenig einzelne Glieder leiden, und leiden *müssen*, ist Bemäntelung der Tyrannei. Anders nichts![44]

Unter der Prämisse einer zukünftigen herrschaftsfreien Gesellschaft dient für Falk der Staat als Mittel zum Zweck der Entfaltung des Individuums zum vernünftigen Menschen.[45] Die Verschiedenheiten der Religionen und Völker sowie die Fehlbarkeit des Menschen werden von Falk nicht geleugnet, sondern als naturgegeben angesehen. Dabei können die entstehenden Trennungen der Menschen allein durch Vernunft behoben werden: "Wenn

---

[43]Klaus Bohnen, "*Nathan der Weise*. Über das 'Gegenbild einer Gesellschaft' bei Lessing," *DVjS* 53 (1979): 394-416. Siehe auch Saße, 251.

[44]G. E. Lessing, "Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer," *Werke*, Hrsg. H. G. Göpfert, 8 Bde. (München: Hanser, 1979) 8: 459. [Italique G.E.L.]

[45]Barner, *Epoche - Werk - Wirkung*, 340.

die bürgerliche Gesellschaft auch nur das Gute hätte, daß allein in ihr die menschliche Vernunft angebauet werden kann: ich würde sie auch bei weit größern Übeln noch segnen."[46] Was in den *Ernst und Falk* theoretisch dargelegt wird, scheint im Drama *Nathan der Weise* praktisch veranschaulicht: denn gerade die Erziehung zum vernünftigen Denken und Handeln, zur Mündigkeit des Individuums - die Voraussetzung zur Bildung der idealen Gesellschaft - kann im Rahmen von Gewalt und Unterdrückung, aber auch innerhalb einer mit Vorurteilen behafteten Welt tiefen Glaubens nicht erfolgen. Deshalb wünscht sich Falk auch, "daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurteile ihrer angebornen Religion nicht unterlägen; nicht glaubten, daß alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen."[47]

Die in dieser Vorstellung verborgene Idee der zukünftigen, vernünftigen und vorurteilsfreien Welt wird ebenso in der *Erziehung des Menschengeschlechts* ausgedrückt. Im 85. Paragraphen dieser Schrift bringt Lessing die Überzeugung zum Ausdruck, daß die "Zeit der Vollendung" kommen werde, in der der Mensch, "je überzeugter sein Verstand," dann das "Gute tun wird, weil es das Gute ist."[48] Das jedoch führt hier nur indirekt weiter, da es die Realitätsbezogenheit der Familienwelt am Ende des Dramas *Nathan der Weise* als Idealmaßstab der Gesellschaft nur als Möglichkeit erkennt und diese in utopische Ferne rückt. Wichtig scheint allerdings einerseits der Glaube Lessings an die Möglichkeit der Vervollkommnung des Individuums und damit der Gesellschaft - worauf im Schlußkapitel noch ausführlicher eingegangen werden muß -, andererseits natürlich die Möglichkeit überhaupt, daß es auch in gegenwärtigen und vergangenen Zeiten "freilich hier und da, dann und wann" weise und vernunftsregierte Männer wie Nathan geben kann und gegeben hat.[49] Denn das

---

[46]G. E. Lessing, *Ernst und Falk*, Gö 8: 464.
[47]G. E. Lessing, *Ernst und Falk*, Gö 8: 465.
[48]G. E. Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Gö 8: 508.
[49]G. E. Lessing, *Ernst und Falk*, Gö 8: 465.

Dramenende zeichnet sich ja gerade dadurch aus, daß es nur einer Familie gelingt, im kleinen eine Idealgesellschaft aufzubauen, die über die Trennungen gesellschaftlicher Konventionen hinwegkommt, und eben nicht der kriegerischen Zerstörung der fernöstlich-mittelalterlichen Mischgesellschaft unterliegt. Die Tatsache dieser Ausnahmesituation, in der sich die Monarchenfamilie und auch Nathan befinden, braucht demnach nicht den Symbolgehalt und Modellcharakter des Schlußbildes einzuschränken, wie Saße jüngst behauptete,[50] sondern kann umgekehrt durch den Ausschluß aller anderen Charaktere den Idealwert der kleinen Harmoniewelt nur hervorheben.

H. Die Idealfamilie als Grundstein der Idealgesellschaft

Die Konsequenzen, die sich hieraus ergeben, sind, wenn man sie auf die Familienthematik bezieht, gewaltig. Indem nämlich dem mündigen Individuum als vernünftig und human handelnder Einheit eine Schlüsselfunktion im Rahmen von Kirche, Staat und Gesellschaft zukommt, wie es nicht nur in den geschichtsphilosophischen Schriften ausgedrückt, sondern auch von Nathan fiktiv gelebt wird, können familiale Werte wie Frömmigkeit und Gehorsam nicht länger im Sinne der starren, nach innen gerichteten Befolgung von Tugenden durch Emilia verfochten werden. Fördern diese ja alles andere als die Selbstbestimmungsfähigkeit des Menschen. So drängt sich hier nur die Frage auf, ob Lessing tatsächlich das empfindsam-aufklärerische Familienmodell, etwa im Sinne Gottscheds, als mangelhaft und unhaltbar erkennt. Denn auch Gottsched, den Lessing auf anderem Gebiet so vernichtend angreift, will mit seiner Familienutopie von Sophronicus und Euphrosyne ja genau das erreichen, was Lessing in seiner Schrift *Die Erziehung des Menschengeschlechts* antizipiert, nämlich daß der Mensch von sich aus das Gute tut, weil es das Gute ist.

---

[50]Saße, 254-55.

Noch einmal muß daher auf *Nathan der Weise* zurückgegriffen werden. Einen nahezu außergewöhnlichen Modellcharakter hat ja neben dem Schlußakt auch die ganze Lebensweise und die Erziehungsmethode der Titelgestalt. Sie sind deshalb außergewöhnlich, weil die Unterschiede im Charakter, Handeln sowie in den Wertvorstellungen Nathans und auch Rechas zur Außenwelt selbst dem ungeübten Auge auffallen müssen. Nathans ganzer Erziehungsprozeß ist rein auf die Selbständigkeit im Denken und Handeln Rechas ausgerichtet, wobei alles akzeptabel scheint - außer dem Rückzug in eine weltabweisende, passive Innerlichkeit. An keiner Stelle des Dramas wird Recha zu normierten Verhaltenskonventionen, wie einem Kirchgang, einem Glaubensbekenntnis oder einer Unterwerfungsgeste vom Vater verleitet, angehalten oder gezwungen. Daß Recha durchaus logisch argumentieren kann, Daja und ihrem Vater ohne Angst und Zurückhaltung im Wortgefecht die Stirne bieten darf und ein Veto bei Entscheidungen, die ihre Person betreffen, einlegen kann, zeigt sich sowohl im Einführungsgespräch mit dem Vater und in den philosophischen Dialogen mit Daja als auch im Zuspruch des Vaters, der ihr am Ende die Entscheidung der Familienzugehörigkeit überläßt. Doch nicht allein durch die Vater-Tochter-Beziehung zeichnet sich das letzte Drama Lessings aus. Auch im Wahrheitsanspruch der Religionen und Tugenden, die an dieser Stelle natürlich nur im Rahmen des Themenbereiches dieser Untersuchung gedeutet werden sollen, hebt sich *Nathan der Weise* deutlichst ab. Nathan erzieht Recha nicht im strengen christlichen Glauben, sondern so, "als der Vernunft genügt" (S. 299), mit Kenntnissen in drei geoffenbarten Religionen. Erstaunlich ist, daß Recha nicht wie Daja ihre Meinung mit dogmatischen Phrasen vertritt, sondern wiederum allein ihren Verstand dem Humanitätsanspruch unterstellt. Eine kritische Auseinandersetzung über religionsphilosophische Fragen sowie die Infragestellung christlicher Glaubensbezüge, wie

sie sich Recha gegenüber Daja in der ersten Szene des dritten Aktes erlaubt, wäre in den früheren Dramen, besonders aber in den Trauerspielen, vollkommen undenkbar.

Deutlich wird im letzten Drama Lessings aber vor allem die Abwesenheit aller väterlichen Befehlsgewalt, deren Ausmaße und Gefahren keineswegs verdeckt bleiben, sondern in der Gestalt des Patriarchen thematisiert und durch den Klosterbruder verstärkt werden. Denn dieser wird ja immer das erste "Opfer" der kirchenväterlichen Autorität, die ihn zu ihren Zwecken mißbraucht. Besonders aber wird mit dem vierten Akt die vom Klosterbruder entlarvte und auch von Nathan schärfstens abgelehnte Verabsolutierung aller Glaubens- und Tugendvorstellungen als für Individuum und Gesellschaft schädliches Moment verabschiedet. Wenn der Klosterbruder das Gute in weiser Voraussicht des Schlechten nicht tun will, "weil wir das Schlimme zwar/ So ziemlich zuverlässig kennen, aber/ Bei weitem nicht das Gute" (S. 315), so deutet er ja darauf hin, daß er die Gefahr der Auslegung des "Guten", wie der auf Nathans Vernichtung angelegte Richterspruch des Patriarchen, vollkommen verstanden hat. Wenn sich allerdings der Bruder Bonafides hierdurch in die Abgeschiedenheit gedrängt sieht und von der Welt nichts wissen will, denn "wer viel weiß,/ Hat viel Sorgen" (S. 295), so macht es sich Nathan gerade zur Aufgabe, dem Übel der Welt und der Ignoranz des Menschen entgegenzukommen. Das wiederum tut Nathan ja nicht nur gegenüber Saladin und dem Tempelherrn, sondern in erster Linie in seinem eigenen Haus, was uns wieder auf Nathans gelebtes Familienideal zurückbringt.

Allein diese auf alle Arten der Gewaltausübung verzichtende, auf die Mündigkeit der Mitglieder ausgerichtete Familienrealität Nathans ist es nämlich, die den Zusammenschluß der tatsächlichen Blutsfamilie überhaupt ermöglicht. Denn gerade sein ideales Verhältnis zu Recha wird mit allen damit verbundenen Wertvorstellungen der Offenheit, Natürlichkeit, Gleichheit, des Vernunfts- und Humanitätsglaubens sowie der religiösen und ethischen Toleranz zum unzweideutigen Muster für die regelrecht auf "Trennungen" beruhende

Blutsfamilie.[51] Dabei kann Saße völlig zugestimmt werden, wenn er bei der im letzten Akt stattfindenden Aufklärung der wahren Verwandtschaftsverhältnisse von einer Relativierung beider Familienkonzeptionen, der Bluts- und Adoptivverwandtschaft, spricht:

> Auf diese Weise bezieht Lessing die beiden Momente der Familienkonzeption kritisch aufeinander und relativiert sie wechselseitig aneinander. Die Familie als Ort eines auf den anderen als Nächsten gerichteten Verhaltens diesseits aller Voreingenommenheiten und Interessen ist einerseits die Möglichkeit, die mit der Gesellschaft gesetzten Trennungen zu unterlaufen, und sie ist andererseits die Illusion, als könnten die für die Gesellschaft konstitutiven Trennungen, deren Produkt als blutsverwandtschaftliche Ausgrenzung sie ja gerade ist, überwunden werden.[52]

Glaubt Saße jedoch, daß durch die Familienutopie, die Nathan als Stifter der Familie zu ihrem "wahren" Vater macht, das "legale Zugehörigkeitskriterium der Blutsverwandtschaft aufgehoben"[53] ist, so scheint nach dieser Untersuchung gerade das Gegenteil der Fall zu sein. Dazu wird, wie bereits zuvor gezeigt wurde, der formaljuristisch sowie naturrechtlich verankerte Anspruch der Blutsverbindungen allzu sehr und bis zum letzten Satz betont. Lessing hebt diesen Anspruch, den Saladin und Sittah am Ausgang des Dramas erheben, ja geradezu hervor. Allerdings bedeutet dies keinesfalls, daß nun eine traditionelle, partriarchalisch-autoritäre Familiensituation entsteht, bei der sich die Kinder problemlos den

---

[51] Von "Trennungen," die Menschen vereinen, spricht Lessing tatsächlich in seinen Freimaurergesprächen *Ernst und Falk* : "Nun ja, die Menschen sind nur durch Trennungen zu vereinigen! nur durch unaufhörliche Trennung in Vereinigung zu erhalten! Das ist nun einmal so. Das kann nun nicht anders sein." Wenngleich Falk diese Feststellung seines Freundes Ernst bestätigt, so lehnt er sich dennoch gegen die "Trennungen." Sie müssen zwar akzeptiert werden, aber nur in der "Absicht, sie nicht größer einreißen zu lassen, als die Notwendigkeit erfordert. In Absicht, ihre Folgen so unschädlich zu machen, als möglich" (Gö 8: 464). Die Beziehung zur Völkertrennung durch Staatsverfassungen und Religionsunterschiede im Drama *Nathan der Weise* liegt auf der Hand. Recha, Nathan, Saladin und Sittah sowie der Tempelherr beinhalten unweigerlich diese von Ernst und Falk angesprochenen "Trennungen", die nur ihr gegenseitiges Verhalten überwinden kann. Zur ausführlichen Behandlung der Dialektik von Vereinigung und Trennung in *Ernst und Falk* siehe besonders Klaus Bohnen, *Gegenbild der Gesellschaft* , 399-400.

[52] Saße, 262.

[53] Saße, 262.

Glaubensedikten des Vater-Onkels unter Aufgabe aller individuellen Ansprüche unterordnen. Das würde die neue Familie mit Sicherheit im Keime zerstören. Indem sich aber die zwingenden Bande der Natur an den von Nathan und Recha vorgelegten Bindungen der humanitären Erziehung orientieren müssen, wird von Lessing deutlich gemacht, wie das Familienleben im Idealfall aussehen soll und wie dies, wenn die Idealgesellschaft funktionieren soll, aussehen muß.

IX. SCHLUSS

Um die Entwicklung der Familiendarstellung in Lessings lyrischem und dramatischem Werk sowie die Veränderungen der aufklärerisch-empfindsamen Familienutopie hin zu einem neuen Familien- und Gesellschaftsmodell hervorzuheben, sollen zunächst die wesentlichen Diskussionsergebnisse der Trauerspiele verglichen werden. Weit deutlicher und konzentrierter als in den Komödien stehen darin familiäre Themen und Konflikte im Mittelpunkt. Steht in den meisten Komödien noch eine gesellschaftliche Problematik, wie das Gelehrtentum, der Antisemitismus oder die Freigeisterei, im Vordergrund der Thematik, so werden in den Trauerspielen die in den Komödien oft nur anklingenden familären Konflikte zur Tragik der Hauptcharaktere. Dabei läßt sich in den Trauerspielen eine deutliche Verschärfung psychologisch motivierter Handlungsmechanismen sowie eine im Vergleich mit den Komödien außerordentlich verstärkte Verinnerlichung nicht nur der bürgerlichen Moralvorstellungen, sondern von persönlichen Gewissensfragen und zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen überhaupt feststellen, wie es etwa in den Traumvisionen von Sara und Emilia und in den Gefühlsausbrüchen von Philotas zu erkennen ist. Daß diese Psychologisierung der Konflikte, die Verinnerlichung der Werte und natürlich die starke Individualisierung und Ausprägung der Charaktere mit der Gattung und der allgemeinen Entwicklung des Dramas zusammenhängen, steht sicherlich außer Frage, doch spiegelt sich hierin zweifellos der besondere Wert und das gesteigerte Interesse, das der Autor dem Drama, vor allem aber auch der familialen Thematik, zukommen läßt.

Die bei der Behandlung der frühen Lustspiele vermerkte zunehmende Ausklammerung der sozialen Außenwelt, wie etwa des Berufslebens der Väter, wird in besonderem Maße in den bürgerlichen Trauerspielen zu einer eingehenden Verschleierung realer Ständezugehörigkeit und zu einer völligen Überschattung der Produktionswelt verstärkt. Sowohl Sir William in *Miss Sara Sampson* als auch Odoardo in *Emilia Galotti* lassen sich ständisch nicht eindeutig zuordnen; sie leben völlig zurückgezogen in der Sorge um die Pflege ihrer bürgerlich-familiären Tugendwerte, ohne in irgendwelcher Weise von der Gesellschaft, der Gunst eines Monarchen oder der Wirtschafts- und Berufswelt abhängig zu sein. Dies hat entscheidende Auswirkungen auf das Familienleben und die Konfliktkonstellation der Dramen, kann doch aufgrund der materiellen Sorgenfreiheit und der Enthebung der "Kaufmannsfigur" ein Konflikt, wie er noch im *Jungen Gelehrten* von Chrysanders Geldgier ausgeht, hier gar nicht mehr zur Sprache kommen. Gleichzeitig aber erlaubt die Enthebung von sozialen, gesellschaftlichen und beruflichen Pflichten in den bürgerlichen Trauerspielen eine Konzentration auf das familiäre Leben und auf die Pflege emotionaler Familienbeziehungen.

Diese Konzentration entfällt wohl auch aufgrund des Gattungsunterschiedes in der heroischen Tragödie *Philotas* , die auch ständisch traditionsgebunden ist und sich in der Spitze der Gesellschaft abspielt. Wenngleich dabei staatspolitische Interessen und Motive auf die Charaktere einwirken und nicht von ihnen zu trennen sind, so wird auch hier die familiale Thematik von Lessing keineswegs ausgeschaltet, sondern geschickt mit der gesellschaftspolitischen Problematik der Staatsführung und dem Themenkreis des Heroismus und heroischen Staatsdenkens verknüpft. Während *Philotas* aber im antiken Griechenland zur Zeit der Ausnahmesituation eines Krieges spielt und dementsprechend zusätzliche und vom bürgerlichen Tugendverständnis abweichende Wertvorstellungen thematisiert, befassen sich die im 18. Jahrhundert situierten bürgerlichen Trauerspiele mit

den schon im ersten Kapitel beschriebenen bürgerlich-privaten Tugenden und dem empfindsamen Familienmodell. Vor allem greift Lessing auch den schon in den *Juden* angesprochenen Stadt-Land-Topos erneut auf, den er in steigendem Maße als ungerechtfertigt, gefährlich und im Drama *Nathan der Weise* eindeutig als Trugschluß klassifiziert, da sich einerseits das Schwarz-Weiß-Bild von Stadtlaster und Landidylle als unhaltbar erweist, andererseits aber auch gerade die Sezession und Flucht des Individuums aus der Gesellschaft die individuelle Unmündigkeit verschärft und das Individuum nicht länger zur positiven Gesellschaftsveränderung beitragen und somit den christlich-humanen Forderungen nach Tätigkeit nur unzureichend nachkommen kann.

Die inneren sozialen Strukturen und familiären Konstellationen sind ebenso wie in den Komödien auch im Spätwerk Lessings keineswegs gleich. In den bürgerlichen Trauerspielen stehen die Töchter, im heroischen der Sohn im Vordergrund, doch zeichnet sich dieses Drama vor allem durch das Reflektieren familialer Vorstellungen aller Charaktere aus, ohne daß eine Familie oder auch nur zwei Bluts- oder Adoptivverwandte zusammenkommen. Während *Philotas* in Hinsicht auf die Familiendarstellung von dem Nicht-Zustandekommen einer Familie geprägt ist, steht das Drama *Emilia Galotti* durch das Auftreten einer Muttergestalt und somit der Präsenz der einzigen kompletten Familie im Werk Lessings hervor. Alle Protagonisten der Tragödien stehen am Rande des Erwachsenwerdens, und alle drei scheitern am Versuch, vor den Vätern die eigene Mündigkeit unter Beweis zu stellen.

Diese allzu generelle Umschreibung und Bewertung der Todesmotive von Philotas, Sara und Emilia soll jedoch an dieser Stelle hauptsächlich dazu dienen, die enge Verknüpfung der tödlichen Konflikte mit den Vätern der Trauerspiele aufzuzeigen. Die Rolle, welche die Väter der Titelhelden in deren Leben und Untergehen spielen, kann nicht oft genug betont werden. In der Analyse des Trauerspiels *Miß Sara Sampson* konnte

festgestellt werden, daß Sir William zu keinem Zeitpunkt den harten, zürnenden und strafenden Vater darstellt, wie ihn sich Sara im dritten Aufzug wünscht. Auch vor Spielbeginn scheint er eher der empfindsam liebende Vater zu sein, wie er im Drama erscheint, als der herrschende Patriarch vor einem inneren Wandel. Unaufrichtig und wandelbar bleibt jedoch die Vergebungsbereitschaft von Sir William, die anfangs nicht von egoistischen Motiven frei ist, gezwungen scheint und erst im Augenblick des Todes von Sara zur vollkommenen, aufrichtigen und bedingungslosen Verzeihung wird. Weit problematischer als bei Sir William ist die Charakterisierung des Vaters von Philotas, die jedoch unter Zuhilfenahme des Fragmentes "Kleonnis" und durch Vergleiche der im Stück auftretenden Vaterfiguren möglich wird . Wenngleich der eigentliche Vater des Helden nicht auftritt, so lassen Aussagen von Philotas, aber auch von Parmenio und Aridäus, auf eine große Ähnlichkeit zwischen Aridäus und dem Vater von Philotas schließen. Die Annahme, daß Aridäus sich durch seine Empfindsamkeit und die Betonung der familialen Liebe von der auf der Bühne nicht existenten Vater-Figur, die allein in der Vorstellung Philotas' allzeit gegenwärtig ist, abhebt, scheint insofern ungerechtfertigt, als daß auch Aridäus - ebenso wie alle anderen auftretenden Väter - das stoisch-heldenhafte Tugendbewußtsein seines Gefangenen mehr unterstützt als ablehnt. Auch Aridäus wird in seinem Verhalten gegenüber Philotas zum Verteter eben der Tugenden, die den jungen Prinzen in den Tod treiben, und ähnlich wie bei Sir William wandelt sich seine Einstellung zur Tugendverfechtung eindeutig im Sinne zur reinen Humanität und grenzenlosen Vaterliebe.

Ob dieser Wandel auch das Denken des hitzig-impulsiven Odoardo durchdringt, darf an dieser Stelle dahingestellt bleiben, doch trägt selbst hier, mehr noch als in *Miß Sara Sampson* und *Philotas* , der Vater zum Tod der Tochter bei; er wird im wahrsten Sinne ihr Mörder. Wünscht sich Sara noch den strengen, strafenden Vater, so hat ihn Emilia, aber auch Claudia, unmittelbar vor sich. Als die Familie stets aus der Ferne überwachender

Tugendrichter und -aufseher bringt er seiner Familie keinesfalls nur Liebe und Zuneigung, sondern vor allem auch Zweifel und Mißtrauen entgegen - eine Haltung, die Odoardo bis zur Tötung seiner Tochter einnimmt. Gerade dieses mißtrauische Be- und Überwachen aller Schritte von Frau und Tochter läßt Odoardo jedoch die Kontrolle über seine Familie verlieren, da sich gerade seine Frau, um dem gefürchteten Zorn des Gatten zu entgehen, mehr verschließt als öffnet und ihn - wie es ihr Ratschlag an Emilia schließen läßt -, wenn immer es ihr nötig scheint, hintergeht und ihm Sachverhalte verschweigt. Neben Aridäus und Sir William, wie diese am Dramenende erscheinen, steht Odoardo, wenngleich auch er seine Tochter nahezu abgöttisch liebt, fast als Kontrastfigur dar. Vergleicht man die Väter, treten die zwei "Vater-Bilder", wie sie Neumann beschreibt, hervor:

> Übrigens sind es *zwei* Vater-Bilder, denen wir immer wieder begegnen. Sie stehen in Opposition zueinander, und die Analyse zeigt, daß jedem Vater-Bild eine der beiden Begründungen der Vater-Autorität zugrunde liegt: die ziviljuristische und die naturrechtliche. Etwas vereinfacht und sehr abstrakt lassen sich diese väterlichen Leitvorstellungen so umschreiben: Das eine Vater-Bild ist durch strenges Ordnungsdenken bestimmt; Gerechtigkeit und Strafe sind seine wichtigsten Merkmale. Es ist an der potestas patria orientiert, am zivilen Herrscherrecht des Vaters über sein Kind. Ihm steht ein freundliches Bild gegenüber: das Bild eines sorgenden, verzeihenden, liebenden Vaters. Dieses enthält die wesentlichen Elemente der naturrechtlichen Begründung der Vater-Rolle.[1]

Wenngleich die Unterscheidung zwischen "Vater-Bild", mit dem Neumann die den Kindern eingeprägte Idealvorstellung bezeichnet, und "Vater-Gestalt", unter der der Interpret die auftretende Vater-Figur versteht,[2] in ihrer Ausprägung hier nur mit Einschränkung übernommen werden soll, so trifft die Aufspaltung der Vater-Charaktere in zwei Gruppen durchaus zu. Die von Wittkowski festgestellte "ideale Verbindung" zwischen "Herrschaft" und "Zärtlichkeit" der "verantwortungsbewußten Hausväter des Bürgertums und niederen

---

[1]Neumann, 17.
[2]Neumann, 17.

Adels"[3] findet sich demnach nur in der Neumannschen Gruppe der "sorgenden" und "liebenden" Väter, zu der Aridäus und besonders Sir William eigentlich nur über den Tod eines Kindes bzw. der eigenen Tochter Zugang erhalten. Bei der Reflexion der "Vater-Gestalten," um hier Neumanns Begriffsdefinition weiterzuführen, in den Vorstellungen der Jugendlichen zeigt sich in der vorliegenden Analyse eine außergewöhnliche Kongruenz zwischen realer Gestalt und der Vision vom Vater, wie sie die Protagonisten in sich tragen. Es ist hierin zu erkennen, daß die Helden, zumindest wie sie ihre Väter einschätzen, keineswegs mit Blindheit geschlagen sind, sondern im Gegenteil ihre Väter allzu genau kennen und deren Reaktion auf ihr persönliches Verhalten, Versagen und Vergehen einzuschätzen vermögen. Die genaue Kenntnis, die die Komödiensöhne und -töchter von ihren Vätern haben, scheint zu offensichtlich, um sie an dieser Stelle nochmals zu betonen, zumal die meist erfolgreich durchgeführte Beeinflussung und Lenkung der Väter durch Intrige, die auf einem genauen Einschätzungsvermögen der Kinder beruht, durchgehend auch auf die Oberflächlichkeit der Vater-Figuren hinweist. Problematischer wird die Anwendung der hier gefaßten These im heroischen Trauerspiel *Philotas*, da die reale Gestalt von Philotas' Vater im Drama selbst nicht auftritt. Dennoch bestätigen die Befürchtungen Parmenios und die Bemerkungen des Königs, daß Philotas seinen Vater völlig korrekt einschätzt und daß die Vorstellungen und Ängste des Prinzen, seinem Vater nur mit Scham vor die Augen treten zu können, gerechtfertigt sind. Auch die Zurückhaltung Saras bei der väterlichen Vergebung, die sie selbst aus verschiedenen Gründen auch auf ihre Zweifel an der aufrichtigen und vorurteilsfreien Bereitschaft zur Vergebung durch Sir William zurückführt, zeigt sich völlig berechtigt, als sich Sir William am Dramenende seine Verzeihung mit Vorbehalten vorzuwerfen hat. Sara hat somit keine falsche Vorstellung von ihrem Vater und dessen Tugendverständnis - wie in der Forschung noch immer behauptet wird -, sondern ein völlig

[3]Wittkowski, 45.

richtiges Bild seines Verhaltens, das ihr die Rückkehr in die Familie bis zum Ende versperrt und sie erst durch ihren Tod wieder möglich macht. Folglich kann auch die Deutung von Karin Wurst an dieser Stelle nur mit Einschränkungen Geltung finden:

> Der Vater [Saras] hat eine Wahlmöglichkeit, er kann entscheiden, ob er absolute Tugendmaßstäbe anlegt oder ob er den Zusammenhalt der Familie höher bewertet und daher seinen Tugendbegriff modifiziert. Der Tochter jedoch ist diese Wahl durch ihre isolierte Festlegung auf die väterlichen Ideale nicht möglich. Sara ist das Opfer eines absoluten Tugend- und Moralbegriffs. Sir Williams Tugendbegriff ist flexibel, während Sara lediglich dessen idealisierte Form internalisiert hat, der sie durch ihre Erfahrungslosigkeit nichts entgegenzusetzen hat. Nur die Liebe und die Vergebung des Vaters kann ihr Absolution zusichern.[4]

Es darf nämlich weniger der Tugendbegriff Sir Williams als flexibel angesehen werden als sein Verhalten zu diesem Begriff und seine Auffassung zur Tugendbefolgung als veränderlich bezeichnet werden darf: Sir Williams Wertvorstellungen bleiben wohl bis zum Ausgang des Dramas die gleichen, nur ist er am Dramenende nicht länger bereit, eine Tochter darüber zu verlieren. Sehr wohl erkennt er nämlich, daß seine eingeschränkte Akzeptierung der Forderungen Saras, die Rückkehr der Tochter in den Familienbereich nicht allein erschwerte, sondern sie unmöglich machte. Saras größter Konflikt entsteht wohl aus der Tatsache, daß ein nur bedingtes Verzeihen des Vaters weder ihren Schuldkomplex zu tilgen noch das Sühnebedürfnis von ihr zu nehmen vermag. Sucht Philotas nach persönlicher Anerkennung und Rehabilitation vor den Augen seines Vaters, so strebt nämlich Sara von Anbeginn nach der wahren Aussöhnung mit dem Vater und nach der Sühne vor Gott für den Verstoß gegen die religiösen und ethischen Tugendgebote. Ähnlich entspricht auch die gewaltige Scham, die Philotas nur im Akt des Freitodes beseitigen zu können glaubt, den ungeheuren Schuldgefühlen, die Sara erst durch den als Sühne aufgefaßten Tod zu überwinden weiß. In beiden Fällen erweist sich die abgöttische Liebe

---

[4]Wurst, 177.

der Kinder zu den Vätern, aber auch der Väter zu den Kindern, als geradezu erdrückendes Moment, weil sie den Kindern nicht gestattet, den Geboten und Tugendvorstellungen des geliebten und verehrten Vaters ohne Selbstbestrafung zuwiderzuhandeln.

Diese Mechanik, bei der jeglicher Verstoß gegen die von den Kindern internalisierten Wertsysteme des Vaters bewirkt, daß die Kinder individueller Selbstverachtung, Minderwertigkeitsgefühlen und Selbstbestrafung ausgesetzt werden, ist auch im bedeutendsten von Lessings Trauerspielen, *Emilia Galotti*, zu erkennen. Auch hier bestimmt das Verhalten des Vaters und die von den Familienmitgliedern gewonnene Vorstellung vom Vater in bezeichnender Weise das Geschehen des Dramas mit. Deutlich wird dies in erster Linie in der Mutterfigur, die noch immer von vielen Interpreten als schwarzes Schaf der Familie gedeutet wird. Die mit der Tochter in der Stadt lebende Claudia scheint jedoch alles andere als die kokette, nur auf ihr eigenes Vergnügen in der Gesellschaft bedachte Mutter, die die familialen Ideale des Ehemannes durchkreuzt. Ob Claudia nämlich tatsächlich andere Gründe für ihr Stadtleben als die Erziehung der Tochter hat, wie ihr Odoardo mißtrauisch vorwirft und wie auch die Forschung allzu gern zu ihren Ungunsten auslegt, bleibt im Prinzip bei der Beurteilung ihrer Person belanglos. Das gilt schon deshalb, weil gerade der Vorwurf Odoardos der egoistischen Tochterliebe seiner Frau auf ihn selbst zurückfällt, weil seine Idealvorstellung der Zurückgezogenheit ebenso unhaltbar bleibt wie seine Verdammung des Hofes und weil von Anfang des zweiten Aktes an überdeutlich wird, daß Claudia mehr noch als ihr Gatte allein am Wohl der Tochter interessiert ist und kaum anderes zu tun hat, als sich und Emilia vor dem Mißtrauen und Zorn Odoardos zu schützen. Lebt Claudia nämlich in der Stadt von dem Manne getrennt, so scheint sie kaum wesentlich am Leben der Hofgesellschaft teilnehmen zu können, nicht nur weil ihr wohl ebenso wie Appiani nach dessen Hochzeit mit Emilia der "Zirkel der ersten Häuser" verschlossen bleibt (S. 138), sondern auch weil ihr Odoardo, wenn er hiervon erführe, das Leben sicherlich zur

Hölle machte. Die Tatsache, daß die kleinste Bemerkung Claudias den "alten Argwohn" Odoardos wiederbeleben kann, daß ein jeder der wenigen Schritte Emilias zur Kirche einen potentiellen "Fehltritt" bedeutet und daß Claudias Aufrichtigkeit, mit der sie Odoardo von der *vegghia* berichtet, nicht mit Dank belohnt, sondern mit einem nur durch den feierlichen Tag im Zaume gehaltenen Wutausbruch bestraft wird, erklärt die Kausalität zwischen Odoardos Verhalten und Claudias sich verhängnisvoll auswirkendem Ratschlag in der sechsten Szene des zweiten Aufzugs.

Da Appiani, wie betont, die gleichen Interessen und familialen Wertvorstellungen wie Odoardo hat und ebenso wie dieser nur auf dem Lande ein tugendhaftes Leben für möglich hält und darüber hinaus mit großer Wahrscheinlichkeit ein ähnlich reizbares Temperament wie sein Schwiegervater in sich trägt - was er schließlich vor Marinelli demonstriert -, kann sich Claudia mit Recht vorstellen, daß Emilia ein ihr ähnliches Schicksal vor sich haben wird. In diese Sinne allein, und nicht aus der Verdorbenheit ihres Charakters, ist der Ratschlag Claudias, der Emilia dort zum Schweigen veranlaßt, wo sie besser sprechen sollte, zu verstehen und zu deuten. Mag jedoch Claudia den Grafen noch zu Unrecht für einen jungen Odoardo halten - was nach dieser Untersuchung ohnehin bezweifelt werden darf -, so kennt sie das Verhalten und Reagieren ihres Mannes durchaus genau. Daß dieser später tatsächlich nicht auf sie losstürzt, wie es Claudia, aus der mehrfachen Betonung ihrer Unschuld ersichtlich, zu befürchten scheint, liegt wohl eher an der Ausnahmesituation der Gefahr und an der außergewöhnlichen Umgebung des Lustschlosses, die ein lautes Zürnen von vornherein verbietet, als an einer Fehleinschätzung Claudias im Verhalten Odoardos. Wenngleich sie sicherlich nicht mit der tatsächlichen Greueltat ihres Mannes rechnet, so weist doch ihr Unwille, sich von Emilia zu trennen (IV/8), auf die mangelnde Kontrollfähigkeit hin, die sie ihrem Manne zuspricht.

Daß Emilia den Vater wie Claudia den Ehemann in jeder Hinsicht kennt und seinen Zorn wie sein Mißtrauen zu spüren bekommt, braucht an dieser Stelle nicht weiter betont zu werden. Warum sollte Odoardo seine ihn so charakterisierenden Regungen nur vor der Tochter zurückhalten? Zu nahe steht Emilia den vom Vater verkörperten und bedingungslos vertretenen Moralvorstellungen, zu sehr hat sie diese selbst verinnerlicht, und zu stark scheint ihre ständige Selbstüberwachung und Eigenbetonung ihrer Tugendhaftigkeit, als daß sie nicht selbst auch das Mißtrauen des Vaters kennen könnte und dieses selbst verinnerlicht hätte. Spürt nicht schon Philotas einen ähnlichen Wertverlust im Vertrauen des Vaters und will nicht auch er gerade dem Vater beweisen, wie sehr er die väterlichen Tugenden vertreten kann? Ebenso wie bei Philotas und Sara ist es auch bei Emilia die genaue Kenntnis vom Denken und Handeln des Vaters, welche ihre persönlichen Handlungsentscheidungen mitbestimmt. Weil Lessing aber mit Emilia wohl die reinste, natürlichste und mit Sicherheit die unschuldigste Gestalt seiner ganzen Dichtung beschreibt und weil gerade diese Unschuld am Dramenende ihren Tod erfleht, muß dieser Sachverhalt hervorgehoben werden. Denn was Emilia von ihrem Vater befürchten kann, sollte ihr der Ausweg aus dem Lustschloß nicht versperrt sein, läßt dieser schon in seinem Plan, die Tochter unschuldig in ein Kloster zu schaffen, vorausahnen. Völlig unerheblich scheint die Frage nach einer gedanklichen Schuld Emilias in Voraussicht auf ihre Schwäche und die Vorahnung ihrer Verführbarkeit, da allein schon das gegen sich selbst gerichtete Mißtrauen: "Ich stehe für nichts, ich bin für nichts gut" (S. 202) ausreicht, an der eigenen Person ebenso wie Odoardo am Menschen allgemein zu zweifeln. Ob Emilia mit oder ohne Gewalt von den Verführungskünsten des Prinzen eingefangen wird, mag für das Mädchen eine Rolle spielen, würde jedoch für Odoardos Richterspruch nur belanglos sein, da er am allerwenigsten überzeugt werden könnte, daß die Tochter bei dem Verlust ihrer Unschuld

keinen Fehltritt begangen hätte; ist für ihn doch nur die Unschuld "über alle Gewalt" erhaben (S. 202).

Wie immer man die Todessehnsucht Emilias deuten mag, so steht sie parallel zu dem Verlangen der ihr vorangehenden Protagonisten, sich mit dem Tod den Idealen des Vaters zu unterwerfen, sich damit einmal sein Mißtrauen zu ersparen, ihm und sich selbst einmal und für immer zu bestätigen.[5] Daß es hierbei jedoch nicht um die Tugendwerte selbst, sondern um die Verabsolutierung der Tugendhaftigkeit geht, wird vor allem auch in der Tragödie *Philotas* ersichtlich, da hier im Vergleich zu den bürgerlichen Trauerspielen nicht die falschen Werte, sondern im gleichen Maße andere Tugenden vertreten werden. Doch spielen auch im heroischen Denken des Prinzen und der ihn umgebenden Vater-Figuren familiale Bindungen eine wesentliche Rolle. Hervorgehoben wird von allen Charakteren ja gerade die Liebe zwischen Vater und Sohn, die auf eine ganz seltsame Weise mit dem stoischen Mannestum verknüpft wird. Dieses, die familiäre Liebe über alles setzende, empfindsame Familienbewußtsein, das in den frühen Lustspielen erst im *Freigeist* in einer die ganze Familie erfassenden Weise aufkommt, wird zum Grundmotiv und Hauptthema der Trauerspiele. Dabei nehmen alle Familienmitglieder an der Pflege und Vertiefung der familialen Werte und Bindungen teil, wobei die schonungslose Ein- und Unterordnung individueller Regungen nicht nur vom Vater verlangt, sondern von allen Mitgliedern als selbstverständlich empfunden wird.

Trotzdem kommt es nicht zur völligen Aufgabe aller Individualität, selbst und gerade nicht bei den Opfern der Trauerspiele. Schon Saras Flucht vor dem Vater - aus welchen Gründen auch immer diese geschehen sein mag -, deutet auf das Bestreben des Mädchens, ihren Willen gegen den des Vaters zu behaupten und dem Mann zu folgen, den sie liebt. Aber auch gegenüber diesem macht sie ihre Wünsche hörbar, wehrt sie sich doch

---

[5]Siehe hierzu Flavell, 72.

entschieden gegen seine Versuche, die eheliche Bindung zu verzögern und sie sogar ins ausländische Frankreich zu verlegen. Inwieweit Sara in ihren Selbstbehauptungsversuchen, die auch vor der Marwood nicht halt machen, erfolgreich bleibt, darf dahingestellt sein. Steht doch fest, daß sie einiges in Angriff nimmt, um Herr über ihre Lage zu werden. Dies tut ja auch Philotas, der sich durchaus vor dem König, aber auch vor Strato und Parmenio, behaupten kann. Fast der Sara ähnlich flüchtet Philotas vor dem Vater, der ihn mit allen Mitteln halten will, bevor dieser sein Wort der Erlaubnis und des Vertrauens zurücknehmen kann. Daß er sich selbst, seine Tugend, seine Männlichkeit und seine Ehre vor dem Vater im Tod zu finden können glaubt, hat der Prinz jedoch eher mit Emilia gemein, die ebenfalls überzeugt ist, nur mit ihrer Auslöschung ihre Unschuld und Ehre vor sich selbst und dem Vater bewahren zu können.

Die Individualitätsbestrebungen werden keineswegs nur auf das männliche Geschlecht beschränkt. Die deutlichste Ausprägung weiblicher Selbstbehauptung zeigt Lessing jedoch nicht in den Trauerspielen, sondern in der bedeutendsten seiner Komödien, *Minna von Barnhelm*. Anders als die Heldinnen der Tragödien hat Minna weder vor, zu flüchten noch in irgendwelchen Tälern die Befehle ihres Geliebten entgegenzunehmen. Ob Minnas so entschieden geführter Kampf um Gleichheit und Gleichberechtigung ihrer Individualität gegenüber Tellheim und dem Mann überhaupt innerhalb des Dramas zum Erfolg und zu Tellheims Änderung führt, wie schon in der Analyse gefragt wurde, scheint in Anbetracht des Charakters und der bisherigen selbständigen Lebensweise Minnas vollkommen unbedeutend. Denn daß die alle Lebensentscheidungen selbst treffende Minna ihre Individualität in der Ehe aufgibt und sie der ihres Mannes unterordnen wird, scheint kaum vorstellbar. Somit aber zeigt sich in der Komödie *Minna von Barnhelm* ein neues Partnerschaftsverhältnis und eine die Tradition durchbrechende Ehe- und Familienkonzeption, wobei die Individualität der Frau die Autorität des Mannes deutlich

beschneidet. Tatsächlich kann hier von "Emanzipation" der Frau gesprochen werden, und zwar im Sinne der Anerkennung individueller, geistiger Neigungen und Fähigkeiten und der Inanspruchnahme eines Mitspracherechtes zur persönlichen Lebensgestaltung. Zweifellos stammen Minnas Ansprüche nicht nur aus dem Lessingschen Repertoire komischer Motive, zeigt sich emanzipatorisches, vorurteilsbeschränkendes Denken bereits in der Lyrik, die trotz aller männlich-chauvinistischen Anakreontik auch die dieser Dichtungsart eigenen Vorurteile gegen die Frau durchleuchtet, zeigt sich dieses schon in den frühen Lustspielen, wo Laura sich gegen die Beleidigungen, Henriette und Juliane sich gegen die Entscheidung des Vaters wehren, und zeigt sich dieses selbst in Claudia, die trotz der Härte und des Widerwillens von Odoardo ihren Wohnsitz in der Stadt und die damit verbundene, wenn auch geringe Selbständigkeit behaupten kann.[6]

Wie sehr nämlich Lessing nicht gerade die Unterdrückung der Frau, doch die Unterdrückung des Individuums und das Ausspielen der Autorität besonders im Familienverband kritisiert und bekämpft, wird vor allem in seinem dramatischen Gedicht *Nathan der Weise* ersichtlich. Gerade der Vergleich des letzten Werkes von Lessing mit den Trauerspielen macht die dort dargestellten Mängel und Auswirkungen überempfindsamer und rigoros bürgerlicher Familienpolitik deutlich, zumal alle bisher gesehenen familialen Konventionen, Strukturen und Philosophien - von der Autoritätsgewalt des Vaters an, über Sinn und Zweck der intim-familialen Gemeinschaft, bis hin zur Frage der individuellen Mündigkeit und Selbstbestimmung - im letzten Werk Lessings nochmals im einzelnen dargestellt und bewertet werden. In der idealen Vatergestalt Nathan spiegeln sich die Verhaltensweisen sämtlicher dramatischer Vater-Figuren in ihrer kritischsten Weise. Schon im ersten Akt wird dabei völlig deutlich, daß auch eine nicht auf Autorität, Überwachung und Unterdrückung beruhende Erziehung starke familiäre Bande zeugen und aufrechterhalten

---

[6]Sturgess stellt in Lessings Dramen einen "langsamen Anstieg im Ansehen der Frau" fest. Vgl. Sturgess, 141.

kann. Nichts erinnert bei Nathans Heimkehr an das stürmisch-ungeduldige Eindringen Odoardos, um sich der Befolgung seiner Befehle zu vergewissern; nichts weist bei der Zusammenkunft von Vater und Tochter auf die nicht von eigennützigen Motiven freien, vorbehaltsvolle Liebe Sir Williams, die selbst vom Verhalten und den Gefühlen der Tochter abhängig gemacht wird; nichts deutet mehr auf die kindliche Furcht, vor dem Vater zu versagen, gegen seine Gebote zu verstoßen, seinen Willen und den eigenen Gehorsam zu brechen, und doch wird auch hier eine Familie bis ins Innerste durchleuchtet, stehen familiale Themen im Zentrum der religionsphilosophischen Diskussion um Toleranz, Menschlichkeit und Gerechtigkeit.

Die Umkehrung der zuvor im Negativen gezeichneten aufklärerischen Familienvorstellungen in ein sich im Positiven behauptendes Familienmodell erstreckt sich auch auf die Situierung der Familie in der Gesellschaft. Bleibt die Zuordnung der Charaktere von Stand und Stellung besonders in den bürgerlichen Trauerspielen noch außergewöhnlich abstrakt,[7] so wird Lessing bei der Bestimmung von Nathan, aber auch von den anderen Charakteren, bemerkenswert präzise. Es ist nicht länger der von der Gesellschaft abgeschiedene Bereich der privaten Innerlichkeit, den Nathan zur Pflege der bürgerlichen Tugendwerte ausbaut und seiner Familie aufzwingt. Dieser Rückzug in die Innerlichkeit unter Ausscheidung der Außenwelt und der Alltagsprobleme wird zwar thematisiert und in den Figuren Al-Hafi und Bruder Bonafides exemplifiziert, doch weder von Nathan noch von Recha angestrebt. So steht Nathan nicht nur als reicher, jüdischer Kaufmann mit beiden Füßen im Wirtschaftsgefüge der orientalischen Welt, sondern er greift nicht zuletzt durch seine Nächstenliebe und Hilfsbereitschaft aktiv in die Gesellschaft ein. Natürlich bleiben die Auswirkungen auf das Familienleben hier nicht aus. Beruflich zu langen Reisen gezwungen, vertraut Nathan der Gesellschafterin Daja seine Tochter Recha an und

[7]Bernhard Spies, "Der 'empfindsame' Lessing - kein bürgerlicher Revolutionär," *DVjS* 58 (1984): 385.

duldet selbst ihre religiösen Beeinflussungsversuche, sofern sie nicht gegen die Vernunft und den Humanitätsglauben Nathans verstoßen. So wird auch Recha, indem sie vom Vater von der Unvernunft ihrer Engelsschwärmerei überzeugt werden kann, durch die Aufforderung zur humanen Tat davor bewahrt, sich von der Außenwelt abzuschirmen. Überhaupt dient die Erziehungsstrategie Nathans, die nicht erzwingen und bekämpfen, sondern überzeugen und belehren will, dazu, die Tochter, anstatt zum Empfangen von Befehlen und zur Unterwürfigkeit zu erziehen, zum aktiven Handeln und selbständigen Denken anzuregen. Recha erhält von ihrem Vater ein Stimmrecht, und selbst dann, als ihm rechtlich die Hände gebunden werden, steht er ihr "unverloren" als Vater zur Verfügung.

Wie bedeutend das Thema Familie sowohl in der gesellschaftspolitischen und religionsphilosophischen Diskussion als auch für die Gesellschaft und das Individuum selbst für Lessing ist, zeigt sich in der stark thematisierten Gegenüberstellung von Bluts- und Adoptivverwandtschaft im zweiten Teil des Dramas. Dabei ist bezeichnend, daß beide Familienverhältnisse hervorgehoben und positiviert und in gewissem Sinne auch in die Glaubensdiskussion hineingetragen werden. Im Gegensatz zu der von Saße vertretenen Meinung hebt Lessing das Vormundschaftsverhältnis nicht über die Rechte bzw. die Berechtigung der Blutbande hinweg, sondern stellt sie als in ihrer Erziehungsfunktion gleichberechtigt dar. An keiner Stelle lehnt Nathan die Forderungen und Ansprüche der wahren Verwandten Rechas ab. Als er von der Identität des Tempelherrn überzeugt ist und sich der wahren Umstände versichert hat, findet er sich bereit, auf Recha zu verzichten, sofern Vernunft und Vorsehung dies verlangen. Wie sich Recha am Dramenende fügt und entscheidet und ob Saladin seine Forderungen an seine Familie mit allen Mitteln durchsetzen wird, wie er, wenngleich vielleicht nur scherzhaft, andeutet: "Ich meine Neffen - meine Kinder nicht?/ Sie nicht erkennen? ich? Sie dir wohl lassen?" (S. 346), kann natürlich nur vermutet werden, doch bleibt die Antwort hierzu im Hinblick auf die Aussage des sich abschließend

ergebenden Familienmodells nur unbedeutend. Wesentlich ist ja nicht die Frage, ob eine familiäre Beziehung (Nathan-Recha) abgebrochen werden muß, damit sich eine neue, die wahre Familie (Saladins) bilden kann, sondern die Feststellung, wie diese sich zweifellos neu bildende Familie zustandekommen kann. Denn hierin liegt die eigentliche Bedeutung einer Verbindung, die der Patriarch mit dem Scheiterhaufen auflösen will. In der Hausgemeinschaft Nathans nämlich befindet sich der Schlüssel zur Verbindung der verschiedenen Religionen und Nationen angehörenden Familienmitglieder, denen wenig anderes übrig bleibt, als sich zu tolerieren und zu akzeptieren, wenn sie familiale Beziehungen aufrecht erhalten wollen. Die Bedingungen der Familiengründung als Modell einer übernationalen und übergesellschaftlichen Menschheitsharmonie sind bereits ausreichend erforscht und brauchen an dieser Stelle nicht weiter entschlüsselt zu werden. Im Rahmen dieser Untersuchung weitreichender ist jedoch die Feststellung, daß Lessing in seinem dramatischen Gedicht *Nathan der Weise* nicht nur das Modell seines idealen Familien- und Gesellschaftsbildes liefert, sondern daß er im Kontrast zu seinem ganzen dramatischen Werk in seinem letzten Drama Aussagen darüber macht, wie und wie nicht eine ideale Familiengemeinschaft aussehen soll, auf welchen Werten diese Gemeinschaft beruht und vor allem wie diese Werte zu erlangen und zu realisieren sind. Nicht umsonst sind Recha und in gewisser Hinsicht auch Saladin und der Tempelherr "Produkte" der Erziehung und Aufklärung des Weisen, der seine Tochter im Vernunftsglauben zum mündigen, eigenständigen und gleichermaßen toleranten Individuum im Rahmen der Familie erzieht, aber auch seine Freunde (und Mitmenschen) im Vertrauen an das Gute zur Toleranz zu bewegen sucht.

Somit aber bildet das Modell der "Weltfamilie", das sich am Ende des Dramas formiert, nicht die Krone des Familienmodells der Aufklärung, sondern seine Revision. Denn wie sehr Lessing hierbei von der Realität der patriarchalisch-autoritären, alle Leidenschaften unterdrückenden und bekämpfenden Familienerziehung Abstand nimmt und für wie

unzureichend er selbst die empfindsame, sich auf Liebe konzentrierende Familienutopie hält, - wie sie schon Gottsched ausmalte, Sir William vorlebte und Odoardo vorzuleben suchte -, wird jedoch nicht allein in der Kontrastierung von Figuren wie dem Patriarchen und Nathan, Emilia und Recha deutlich, sondern vor allem auch in den Folgerungen, die sich aus der Familienneugründung am Dramenende ergeben. Hier nämlich stellt Lessing den Bezug zwischen Individuum, Familie und Gesellschaft nochmals überdeutlich her. Das Geheimnis der harmonischen, gewaltfreien und toleranten Gesellschaft befindet sich in der wahren Harmonie der Familie, die sich wiederum auf individuelle Anerkennung, Toleranz und Gleichberechtigung der Mitglieder aufbaut. In diesem Sinne sucht Lessing den Widerspruch zwischen staats- und kirchenpolitischer Machtherrschaft und familialer Autoritätsgewalt in voller Größe aufzudecken und im einzelnen zu bekämpfen.

Hierin aber erreicht Lessing mit seinem letzten Drama sowohl im Rückblick auf das Dramenwerk der frühen Aufklärung als auch im Ausblick auf die Dramatik des Sturm und Drang und darüber hinaus einen nicht zu überbietenden Höhepunkt moderner Familienvorstellungen. Denn auch Schillers Tragödie *Kabale und Liebe* (1784), Lenz' "Komödie" *Die Soldaten* (1776) und selbst noch Hebbels Familiendrama *Maria Magdalene* (1846) beleuchten eher die Zerstörung des Individuums und kritisieren die zerstörerischen Kräfte der Gesellschaft, als daß diese Dramen die Möglichkeit zur Gestaltung einer besseren Welt mit der Schaffung einer "gesunden" und harmonischen Familie verbinden. Somit weist Lessing mit seinem Drama *Nathan der Weise* gleichzeitig bis in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts voraus, die, ohne das Ziel einer "besseren Welt" aus den Augen verloren zu haben, im Anblick einer sich immer stärker abzeichnenden Tendenz der Lockerung und Auflösung familialer Bande sowie des Verlustes familialen Bewußtseins erneut nach Modellen für familiales und gesellschaftliches Leben sucht. Gerade in dieser Hinsicht leistet das beispielhafte, auf Vertrauen, bedingungsloser Liebe, Toleranz und individuellen

Entfaltungsmöglichkeiten aufbauende Familienmodell in Lessings letztem Drama einen wesentlichen Beitrag nicht nur zur Erforschung der Sozialgeschichte mit Hilfe des Mediums Literatur, sondern auch zum Erkennen der Werte, Vorzüge und Gefahren einer Sozialstruktur, der bis heute eine nicht zu unterschätzende Funktion im alltäglichen Leben von Individuum und Gesellschaft zukommt.

X. BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Der Biedermann*. Faksimiledruck d. Originalausg. Leipzig 1727-29. Mit Nachw. u. Erläut. hrsg. Wolfgang Martens. Stuttgart: Metzler, 1975.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Schriften*. Hrsg. Karl Lachmann, 3. durchges. u. vermehrte Aufl. besorgt durch Franz Muncker. 23 Bde. Stuttgart/Leipzig: Göschen, 1894. Nachdruck Berlin: de Gruyter, 1968. Alle Zitate dieser Ausgabe sind im Text mit der Abkürzung (LM) gekennzeichnet.

_____. *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*. Hrsg. Herbert G. Gopfert. 8 Bde. München: Hanser, 1970-79. Alle Zitate dieser Ausgabe sind, soweit nicht anders angegeben, im Text mit der Abkürzung (Gö) gekennzeichnet.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Discours sur l'économie politique." *Oevres Complètes*. Hrsg. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. 4 Bde. Genf/Paris: Gallimard, 1969. Bd. 3.

_____. "Emile ou De l'éducation." *Oevres Complètes*. Hrsg. Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. 4 Bde. Genf/Paris: Gallimard, 1969. Bd. 4.

SEKUNDÄRLITERATUR

ACKERMANN, Irmgard. *Vergebung und Gnade im klassischen deutschen Drama.* München: Finck, 1968.

ADELUNG, Johann Christoph. *Kleines Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet Franz Leopold Schmiedel. 4 Bde. Wien: Ritter u. Mösle, 1819.

ANGRESS, Ruth K. "The Generations in *Emilia Galotti*." *The Germanic Review* 43 (1968): 15-23.

ARNTZEN, Helmut. *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München: Nymphenburger Vrlg., 1968.

AUBIN, Hermann u. Wolfgang Zorn, Hrsg. *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*. 2 Bde. Stuttgart: Union Vrlg., 1971.

BARNER, Wilfried et al. *Lessing. Epoche - Werk - Wirkung*. Hrsg. W. B. u. Gunter E. Grimm. 5. Aufl. München: Beck, 1987.

BARNER, Wilfried. "Vergnügen, Erkenntnis, Kritik. Zum Epigramm und seiner Tradition in der Neuzeit." *Gymnasium* 92 (1985): 350-371.

BAUER, Gerhard. *Gotthold Ephraim Lessing: »Emilia Galotti«*. München: Fink, 1987.

BIRK, Heinz. "Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts." Diss. Bonn, 1967.

BOA, Elizabeth. "'Der gute Mensch von Barnhelm'. The Female Essence and the Ensemble of Human Relations in Lessing's *Minna von Barnhelm*." *Publication of The English Goethe Society* 54 (1983): 1-36.

BOHNEN, Klaus, Hrsg. *Lessings »Nathan der Weise«* Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges., 1984.

BOHNEN, Klaus. "*Nathan der Weise*. Über das 'Gegenbild einer Gesellschaft' bei Lessing." *DVjS* 53 (1979): 394-416.

BRAAK, Ivo. *Gattungsgeschichte deutschsprachiger Dichtung in Stichworten*. Teil Ia. 2. Aufl. Kiel: Hirt, 1981.

BROSY, Joseph. *Das Bild der Frau im Werk Lessings*. Diss. U Zürich, 1951. Zürich: Brunner und Bodmer, 1951.

BRUNNER, Otto u. Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Hrsg. *Geschichtliche Grundbegriffe*. 5 Bde. Stuttgart: Klett, 1975.

CASES, Cesare. "Über Lessings *Freigeist*." *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukàcs*. Hrsg. Frank Benseler. Neuwied: Luchterhand, 1965.

CATHOLY, Eckehard. *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart: Kohlhammer, 1982.

DE LEEUWE, Hans J. "Lessings *Philotas*. Eine Deutung." *Neophilologus* 47 (1963): 34-40.

DEMETZ, Peter. "Lessings *Nathan der Weise*: Wirklichkeiten und Wirklichkeit." *Lessings »Nathan der Weise«*. Hrsg. Klaus Bohnen. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges., 1984.

DESCH, Joachim. "Emilia Galotti - A Victim of Misconceived Morality." *Trivium* 9 (1974): 88-99.

DRESEN, Adolf. "Emilia, oder die Gewalt der Verführung." *Lessing heute. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. Hrsg. Edward Dvoretzky. Stuttgart: Akademischer Vrlg., 1981.

DUNKLE, Harvey I. "Lessing's *Die Juden*. An Original Experiment." *Monatshefte für den deutschen Unterricht* 49 (1957): 323-29.

DURZAK, Manfred. "Äußere und innere Handlung in *Miß Sara Sampson*." *DVjS* 44 (1970): 47-63.

_____. "Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*." *Lessing Yearbook* 1 (1969): 60-87.

_____. "Gesellschaftsreflexion und Gesellschaftsdarstellung bei Lessing." *ZfdtPhil* 93 (1974): 546-60.

_____. "Von der Typenkomödie zum ernsten Lustspiel. Zur Interpretation des *Jungen Gelehrten*." *Zu Gotthold Ephraim Lessing. Poesie im Bürgerlichen Zeitalter*. Stuttgart: Klett, 1984.

DVORETZKY, Edward, Hrsg. *Lessing heute. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. Stuttgart: Akademischer Vrlg., 1981.

EIBL, Karl. "Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik." *JbddtSchillerges* 21 (1977): 138-91.

FLAVELL, M. Kay. "Family Conflict in Lessing: Living through the Fictions." *Lessing Yearbook* 14 (1982): 71-97.

FREUD, Sigmund. *Abriss der Psychoanalyse*. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer, 1981.

FRICKE, Gerhard. "Bemerkungen zu Lessings *Freigeist* und *Miß Sara Sampson.*" *Festschrift Josef Quint*. Hrsg. Hugo Moser, Rudolf Schützeichel u. Karl Stackmann. Bonn: Semmel, 1964.

GÜNTHER, Horst. "Darstellung der sozialen Wirklichkeit im frühen bürgerlichen Trauerspiel." *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*. Hrsg. Rudolf Vierhaus. Heidelberg: Lambert Schneider, 1981.

GUTHKE, Karl S. Anhang. *G. E. Lessing. Werke*. Hrsg. H. G. Göpfert. 8. Bde. München: Hanser, 1971. Bd. 2.

_____. "Lessings Problemkomödie *Die Juden*". *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer*. Hrsg. Alexander von Bormann. Tübingen: Niemeyer, 1976.

HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 2. Aufl. Neuwied: Luchterhand, 1965.

HARRIS, Edward P. u. Richard Schade, Hrsg. *Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur internationalen Lessing-Konferenz, Cincinnati, Ohio, 1976*. Bremen: Jacobi, 1977.

HEIN, Jürgen, Hrsg. *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm.* Bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart: Reclam, 1977. (=Erläuterungen und Dokumente)

HEITNER, Robert R. *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies, 1724-1768*. Berkeley, Los Angeles: U of California P, 1963.

HERNADI, Paul. "Nathan der Bürger: Lessings Mythos vom aufgeklärten Kaufmann." *Lessing Yearbook* 3 (1971): 151-59.

HEYDEMANN, Klaus. "Gesinnung und Tat. Zu Lessings *Nathan der Weise*." *Lessing Yearbook* 7 (1975): 69-104.

HILDEBRANDT, Dieter. *Lessing. Biographie einer Emanzipation*. München: Hanser, 1979.

HILLEN, Gerd. Anhang. *G. E. Lessing. Werke*. Hrsg. H. G. Göpfert. 8 Bde. München: Hanser, 1971. Bd. 2.

_____. "Ideologie und Humanität in Lessings Dramen." *Lessing Yearbook* 1 (1969): 150-61.

HINCK, Walter. *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'Arte und Théâtre Italien*. Stuttgart: Metzler, 1965.

_____. "Lessings Minna: Anmut und Geist. Kleine Komödien-Chronik zur Emanzipation der Frau." *Festschrift für Rainer Gruenter*. Hrsg. Bernhard Fabian. Heidelberg: Winter, 1978.

HOFFMANN, Julius. *Die "Hausväterliteratur" und die "Predigten über den christlichen Hausstand." - Lehre vom Hause und Bildung für das häusliche Leben im 16., 17. und 18. Jhdt*. Berlin: Beltz, 1959.

JACOBI, Walter. "Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft im Spiegel ausgewählter Dramenliteratur." *Diskussion Deutsch* 6 (1975): 26-37.

JACOBS, Jürgen. "Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts." *Wirkendes Wort* 34.5 (1984): 343-57.

JANZ, Rolf-Peter. "'Sie ist die Schande ihres Geschlechts'. Die Figur der femme fatale bei Lessing." *JbddtSchillerges* 23 (1979): 207-21.

JONNES, Denis. "*Solche Väter*. The Sentimental Family Paradigm in Lessing's Drama." *Lessing Yearbook* 12 (1981): 157-74.

KAISER, Gerhard. *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 2. Aufl. München: Francke, 1976.

_____."Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe*." *Recherches Germaniques* 14 (1984): 7-22.

KITTLER, Friedrich A. "'Erziehung ist Offenbarung'. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen." *JbddtSchillerges* 21 (1977): 111-37.

KOOPMANN, Helmut. *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche.* München: Winkler, 1979.

KOSELLECK, Reinhart. "Die Auflösung des Hauses als ständischer Herrschaftseinheit." *Familie zwischen Tradition und Moderne. Studie zur Geschichte der Familie in Deutschland und Frankreich vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg. Neithard Bulst, Joseph Goy und Jochen Hoock. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.

LABROISSE, Gerd. "Emilia Galottis Wollen und Sollen." *Neophilologus* 56 (1972): 311-23.

LAPPERT, Hans-Ulrich. *G. E. Lessings Jugendlustspiele und die Komödientheorie der frühen Aufklärung*. Zürich: Juris, 1968.

LEVINSTEIN, Kurt. "Lessings Jugendlustspiel *Die Juden*." *Pädagogische Provinz* 9 (1955): 120-28.

MANN, Thomas. "Rede über Lessing." *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*," Hrsg. Hans Bürgin, 3 Bde. Frankfurt/M.: Fischer, 1968. Bd. 1.

MAUSER, Wolfram. "Lessings *Miß Sara Sampson*: Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts." *Lessing Yearbook* 7 (1975): 7-27.

MITTERAUER, Michael u. Reinhard Sieder. *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*. München: Beck, 1977.

MÖLLER, Helmut. *Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur*. Berlin: de Gruyter, 1969.

NEIDHARDT, Friedhelm. *Die Familie in Deutschland. Gesellschaftliche Stellung, Struktur und Funktionen*. 3. Aufl. Opladen: Leske, 1971.

NEUHAUS-KOCH, Ariane. *G. E. Lessing. Die Sozialstrukturen in seinen Dramen*. Bonn: Bouvier, 1977.

NEUMANN, Peter Horst. *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen*. Stuttgart: Klett, 1977.

OERTER, Ferdinand. "Die Familie als soziologische Funktionseinheit." *Familie und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr, 1966.

PEITSCH, Helmut. "Private Humanität und bürgerlicher Emanzipationskampf. Lessings *Miß Sara Sampson*." *Literatur der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert*. Hrsg. Gert Mattenklott u. Klaus R. Scherpe. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1973.

PELTERS, Wilm. "Zu Lessings Liedern." *Wahrheit und Sprache. Festschrift für Bert Nagel*. Hrsg. Wilm Pelters u. Paul Schimmelpfennig. Göppingen: Kümmerle, 1972.

PIKULIK, Lothar. *"Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit*. Köln: Böhlau, 1966.

PROKOP, Ulrike. "Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums." *Feministische Literaturwissenschaft. Dokumente der Tagung in Hamburg vom Mai 1983*. Hrsg. Inge Stephan u. Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1984.

ROSENDORFER, Herbert. "Lessings Komödien vor *Minna von Barnhelm*." *Lessing heute. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. Hrsg. Edward Dvoretzky. Stuttgart: Akademischer Vrlg., 1981.

SASSE, Günter. *Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

SCHMITT-SASSE, Joachim. *Das Opfer der Tugend. Zu Lessings "Emilia Galotti" und einer Literaturgeschichte der "Vorstellungskomplexe" im 18. Jhdt*. Bonn: Bouvier, 1983.

SCHRÖDER, Jürgen. "Lessing: *Minna von Barnhelm*." *Die deutsche Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel, 1977.

_____. "*Nathan der Weise*. Ein Drama der Verständigung." *Lessings »Nathan der Weise«*. Hrsg. Klaus Bohnen. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges., 1984.

SCOTT-PRELORENTZOS, Alison. "'Zufall der Geburt' or 'Stimme der Natur'? Upbringing versus Birthright in Lessing's *Nathan der Weise*." *Seminar* 17 (1981): 181-95.

SEEBA, Hinrich C. "Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel." *Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur internationalen Lessing-Konferenz, Cincinnati, Ohio, 1976*. Hrsg. Edward P. Harris u. Richard Schade. Bremen: Jacobi, 1977.

_____ . *Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen* . Tübingen: Niemeyer, 1973.

SHORTER, Edward. *The Making of the Modern Family* . New York: Basic Books, 1975

SOMMER, Dietrich. "Die gesellschaftliche Problematik in Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Miß Sara Sampson* ." *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg . Gesellschaftliche und Sprachwissenschaftliche Reihe* 10.4 (1961): 959-64.

SØRENSEN, Bengt Algot. *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert* . München: Beck, 1984.

SPIES, Bernhard. "Der 'empfindsame' Lessing - kein bürgerlicher Revolutionär. Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings *Miss Sara Sampson* ." *DVjS* 58 (1984): 369-90.

STEINMETZ, Horst. *Lessing - ein unpoetischer Dichter. Dokumente aus drei Jahrhunderten zur Wirkungsgeschichte Lessings in Deutschland* . Frankfurt/M.: Athenäum Vrlg., 1969.

_____ . "*Minna von Barnhelm* oder die Schwierigkeit, ein Lustspiel zu verstehen." *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer* . Hrsg. Alexander von Bormann. Tübingen: Niemeyer, 1976.

STONE, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* . New York: Harper & Row, 1977.

STURGESS, Beate. "Die Frau im Werk und Leben Lessings." Diss. Wayne State U, 1984.

TER-NEDDEN, Gisbert. *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart: Metzler, 1986.

VIERHAUS, Rudolf. "Aufklärung und Freimaurerei in Deutschland." *Deutschland im 18. Jahrhundert. Politische Verfassung, soziales Gefüge, geistige Bewegungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.

_____. *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648-1763)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978.

WEBER, Peter. *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Entstehung und Funktion von Lessings "Miß Sara Sampson."* 2. Aufl. Berlin: Rütten & Loening, 1976.

_____. "Lessings *Minna von Barnhelm*. Zur Interpretation und literaturhistorischen Charakteristik des Werkes." *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*. Hrsg. Hans Günther Thalheim u. Ursula Wertheim. Berlin: Rütten & Loening, 1970.

WEBER-KELLERMANN, Ingeborg. *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

WIEDEMANN, Conrad. "Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter *Philotas*." *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 17.4 (1967): 381-97.

WIERLACHER, Alois. "Das Haus der Freude oder Warum stirbt Emilia Galotti?" *Lessing Yearbook* 5 (1973): 147-62.

WITTKOWSKI, Wolfgang. "*Minna von Barnhelm* oder die verhinderten Hausväter." *Lessing Yearbook* 19 (1987): 45-66.

WURST, Karin Anneliese. *Familiale Liebe ist die 'wahre Gewalt'. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

ZEMAN, Herbert. *Die deutsche anakreontische Dichtung*. Stuttgart: Metzler, 1972.